

SUBVERSÃO E PARÓDIA NA OBRA DE MÁRIO DE CARVALHO

Natália Marília Massa Constâncio

Tese de Doutoramento em Estudos Portugueses

Estudos de Literatura

Novembro de 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutora em Estudos Portugueses, Especialidade de Estudos de Literatura, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Teresa Sousa de Almeida.

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A candidata,

(Natália Constâncio)

A handwritten signature in blue ink, reading "Natália Constâncio", is written over a horizontal line.

Lisboa, 13 de Novembro de 2012

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

A orientadora,

(Professora Doutora Teresa Sousa de Almeida)

A handwritten signature in blue ink, reading "Teresa Sousa de Almeida", is written over a horizontal line.

Lisboa, 13 de Novembro de 2012

Ao meu tio Eduardo Constâncio

Ao meu tio Manuel Ataíde

À Ana Paula Guimarães

À Ana Jardim Ribeiro

À Eduarda/ à Julinha/ à Ágata

À Minha Mestre, Teresa Sousa de Almeida

À minha Avó (†)

AGRADECIMENTOS

Agradeço, com muita afeição, a familiares, amigos e colegas que me incentivaram à concretização deste trabalho. Um agradecimento muito especial pelo apoio ao Carlos Sousa dos Santos, ao João Miguel Nunes, ao Afonso Alexandre Nunes, à Ir. Benvinda de Jesus Teixeira, à Ir. Deolinda Leones Pereira, à Anabela Carrola dos Santos (†), ao Sr. António Martins (B.N.), à Olga Cristina Campos, à Gisela Filipa Peixoto, à Susana Caetano das Neves, ao Paulo Laginhas Vieira, à Ana Paula Vieira, à Ângela Lopes, à Fernanda Gomes, à Elsa Costa, à Filomena Soares, à Isabel Marques Ribeiro, à Alcina Santos, à Maria da Conceição Simões, à Sandra Cassapo Silvestre, à Maria Clementina Figueiredo, à Helena Falcão, ao João Paulo Nunes dos Santos, à Filipa Cámeira Abreu, ao Rui Filipe Hilário, ao Lúcio Sousa, à Filipa Anselmo Gaspar, ao Nelson Machado dos Mártires, à Joanhina d'Almeida, ao Paulo Osório, à Anabela Almeida Gonçalves, ao Carlos Augusto Ribeiro, à Ana Isabel Queiroz, à Professora Doutora Inês de Ornellas e Castro, à Editora Apenas Livros, às Edições Colibri e ao Instituto de Estudos de Literatura Tradicional (I.E.L.T.).

À Professora Doutora Ana Paula Guimarães, a quem admiro muito, nunca terei palavras para agradecer todas as gentilezas e todo o carinho.

À Professora Doutora Teresa Almeida, expresso, mais uma vez, a minha profunda gratidão, pelo rigor científico na orientação deste trabalho e, essencialmente, pela disponibilidade e pela ajuda reveladas.

Ao Dr. Mário de Carvalho, quero exprimir, novamente, o meu imenso e sincero reconhecimento, pela atenção e simpatia, por se ter mostrado sempre disposto a ajudar-me, partilhando comigo os seus conhecimentos, e revelando sempre muito interesse pelo meu trabalho.

RESUMO

SUBVERSÃO E PARÓDIA NA OBRA DE MÁRIO DE CARVALHO

NATÁLIA CONSTÂNCIO

PALAVRAS-CHAVE: Literatura, Paródia, Subversão.

Esta dissertação divide-se em duas partes: uma, de cariz teórico, a outra, de análise prática. Numa primeira abordagem, focaliza-se a importância da contextualização histórico-cultural contemporânea, na produção das obras de Mário de Carvalho. Procura-se verificar em que medida o novo padrão literário – o chamado pós-modernismo – surge como uma corrente que se articula numa relação de continuidade ou de ruptura, relativamente aos movimentos literários que o precedem. O presente estudo focaliza, assim, temáticas como a intertextualidade, a ironia, a subversão, a modelização paródica da História, a polifonia ou a fragmentação narrativa.

Na segunda parte da tese, equaciona-se que tipos de relações existem entre as obras do autor. Partindo de *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, investiga-se a teia de articulações temáticas visíveis entre os livros analisados. Neste âmbito, confronta-se o papel do escritor e o do historiador e a (im)parcialidade com que ambos encaram e (de)formam os factos históricos. Analisam-se, também, os elementos que reflectem a intertextualidade entre as diversas obras, podendo surgir como indícios de subversão, pela utilização dos mecanismos da ironia e da paródia.

ABSTRACT

SUBVERSION AND PARODY IN MÁRIO DE CARVALHO'S WORK

NATÁLIA CONSTÂNCIO

KEYWORDS: Literature, Parody, Subversion

This thesis is composed of two parts: a theoretical approach and a practical analysis. The first part focuses on the complete works of Mário de Carvalho, emphasizing on the importance attributed to the contemporary history contextualization, as well as cultural. We aim to verify in what way the emergence of a literary pattern – designated post-modernism – constitute a trend, establishing a contradictory relation with the previous literary patterns, providing continuity but also disrupting with their principles.

In this context, the present study is focalizes on themes like intertextuality, irony, subversion, the parodic modeling of history, polyphony and the fragmentation of narrative.

In second part of the thesis, we analyze what sort of relations exists between Mario de Carvalho's different literary works. Considering *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana* the reference, we investigate the thematic liaisons existing between the books considered. It is investigated the role played by the writer and the historian before the historical facts, partial and distorted. The elements that reflect intertextuality between the different literary works are also analyzed. The utilization of irony and parody can be considered as a possible element as elements of subversion.

ÍNDICE

DEDICATÓRIA.....	5
AGRADECIMENTOS.....	6
RESUMO/ ABSTRACT	7
INTRODUÇÃO	12

PARTE I

CAPÍTULO I: A HISTÓRIA E A FICÇÃO HISTÓRICA

1. <i>HISTÓRIA</i> – Génese e Evolução do Conceito	
1.1. Na Antiguidade	26
1.2. Na Idade Média	33
1.3. Do Renascimento à Contemporaneidade	35
2. As Concepções da História.....	38
3. A Relatividade do Conhecimento Histórico.....	41
4. A Relação Dicotómica Literatura/História.....	44
5. O Historiador e o Romancista	
5.1. A Problemática da Verdade, no Discurso Histórico e no Discurso Literário.....	48
6. O Romance Histórico.....	56
6.1. O Romance Histórico Contemporâneo.....	63
7. A (Re)Escrita da História, No Romance Histórico Contemporâneo	
7.1. Revisitação Paródica da História.....	72

CAPÍTULO II: A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

1. O Real e o Ficcional.....	83
2. O Estatuto Ontológico da Obra/ Narrativa Ficcional.....	93
3. Discurso, Referência, Ontologia e Ficcionalidade.....	113
4. A Problemática da Mimese	
4.1. A Narrativa Ficcional: Cópia do Real ou <i>Poiesis</i> ?	123
4.2. A Mimese Narrativa.....	131
5. Mimese e Construção de Mundos Possíveis.....	135

CAPÍTULO III: A PARÓDIA E A IRONIA

1. «Paródia» - Génese e Evolução do Conceito	
1.1. Tentativas de Definição da Conceptualização do Termo «Paródia».....	150
2. Características da Paródia	
2.1. O Sema de Comicidade.....	152
2.2. Paródia: <i>Simulatio</i> e <i>Dissimulatio</i>.....	154
3. Outros Sinais Evidenciadores Da Paródia	
3.1. Subversão, Dupla Voz e Negatividade.....	156
4. Antecedentes da Paródia.....	170
4.1. Obras Paródicas.....	173
5. A Ironia	
5.1. A Ironia e o <i>Ethos</i> Irónico.....	176
5.2. A Ironia Como Tropo.....	185
5.3. Características da Ironia.....	191
6. As Formas de Ironia.....	204
7. Confusões Taxonómicas	
7.1. Paródia, Sátira e Ironia.....	214
7.2. Paródia e Pastiche.....	220

PARTE II

CAPÍTULO I: A PROBLEMATIZAÇÃO DA HISTÓRIA

HIBRIDISMO NA FICÇÃO DE MÁRIO DE CARVALHO

1. Diálogos com a História.....	225
2. Mecanismos de Desarticulação da História.....	238
3. Descentralizações (Paródicas e Subversivas) da História.....	260
4. Subversão e Modelização Paródica da História	
4.1. A (Re)Escrita da (Ficção) Históri(c)a.....	266

CAPÍTULO II: VOZES IRÓNICAS E SUBVERSIVAS

1. Ironia, Subversão e Paródia, na Construção Ficcional.....	272
2. A Crise da Representação	
2.1. A Construção de Mundos.....	282

3. A Parodização do Discurso Linguístico.....	285
4. Mimese e (Re)Construção Referencial.....	299
5. A Problemática da Ontologia, nos Textos Ficcionais.....	303

CAPÍTULO III: A CONSTRUÇÃO ROMANESCA EM MÁRIO DE CARVALHO OU UMA *POIESIS* PALIMPSÉSTICA DE TEMÁTICAS CONFLUENTES

1. <i>O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana</i> : Continuidades(s) Temática(s) e Pluralidade(s) Textual(ais).....	322
1.1. A Musicalidade e o Ruído:.....	325
1.2. A Paixão.....	336
2. Sob a Égide da Desconstrução.....	347
2.1. Dispositivos de Desvalorização e de Subversão Paródica: Subversões Genológicas e Normativas.....	349
3. Paródia nas Descrições Físicas Pormenorizadas	
3.1. Metáfora e Augúrio de Morte.....	362
4. Intertextualidade Palimpséstica	
4.1. Diálogos Paródicos com a Religiosidade.....	371
5. Ironias Trágica e Humorística, na Tessitura Palimpséstica de Mário de Carvalho	
5.1. Diálogos com o Desencanto e a Tragédia.....	381
5.2. Diálogos do Quotidiano com o Absurdo.....	386
6. Diálogos Intertextuais com a Tradição Canónica	
6.1. Textos Literários, Filosóficos e Bíblicos.....	392
6.2. A Princesa Salomé e a Infanta: Sob o Signo da Paixão (Demencial) e da Morte...413	
6.3. Outros Diálogos Intertextuais – Um Mosaico de Tradições.....	424
7. <i>O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana</i> , ou a <i>Odisseia</i> Revisitada.....	447
7.1. A Circularidade ou a Estrutura de <i>Ritornelli</i>	457
CONCLUSÃO	462
BIBLIOGRAFIA	472

INTRODUÇÃO

Não foi arbitrária nem anódina a escolha de Mário de Carvalho para objecto do estudo que apresentamos. Consideramos a obra do escritor em análise como uma das mais importantes, significativas e pertinentes, tanto no âmbito da Literatura Portuguesa, como a nível internacional. De facto, o seu trabalho, como salienta Teresa Almeida (2002), abrange géneros e registos muito diversificados, como o conto, a crónica, a novela, o romance e o texto dramático, e tem vindo a ser permanentemente reconhecido pela crítica internacional, o que se tem consubstanciado nas atribuições de prémios e nas traduções das suas obras em vários países e em vários idiomas. Temos noção da contingência que qualquer estudo sobre o autor em análise possa apresentar, atendendo ao facto de as suas obras serem extremamente prolíficas e abundantes em temáticas diversas. Pelo exposto, o nosso trabalho focalizar-se-á, essencialmente, nos romances e nos contos¹. *O Livro Grande de Tebas Navio e Mariana*, a primeira obra a ser escrita, de acordo com o autor, apresenta uma matriz que surge em vários textos, num diálogo constante e indiscutível com temáticas confluentes – o amor, a traição, a obsessão pela história (marginalidade e ex-centricidade), a que se juntam os processos recorrentes da paródia e da ironia. A propósito da análise que faz sobre *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, Celina Silva (2011a: 220) refere que Mário de Carvalho combina estes processos com a ficção, testemunhando um conhecimento profundo da linguagem e da Literatura.

Não nos parece anódino invocar a intertextualidade que se verifica não só com textos auto-autorais, mas com textos hetero-autorais, pertencentes ao domínio da literatura, da história ou da cultura mundiais. Atentemos nas influências provindas dos clássicos, dos renascentistas ou dos românticos, a título de exemplo.

Antes de iniciarmos o estudo que nos propusemos, gostaríamos de inserir a escrita de Mário de Carvalho no contexto literário que lhe subjaz, o chamado pós-modernismo, por revelar muitas das características aduzidas pelo movimento literário mencionado. Segundo menciona Amalia Pulgarín (1995: 11), este termo converteu-se num dos mais contraditórios e debatidos da cultura contemporânea. A crítica esclarece, ainda, que, apesar da

¹ O nosso trabalho contempla as obras publicadas até 2010. Todas as citações efectuadas manterão o texto original, designadamente na estrutura gráfica, por vezes diversificada.

controvérsia que tal facto suscita, o pós-modernismo se reconhece como «um amplo espaço cultural, heterogéneo e diversificado, mas apreciado como um espaço diferente ao ocupado pelos vanguardistas, mesmo que os seus limites nunca se definam com absoluta nitidez.» (*ibidem*). Ao seguir uma aproximação etimológica, Brian McHale refere que o pós-modernismo se define como um fenómeno cultural posterior ao modernismo. (cf. Herrero-Olaizola, 2000: 28); Diane Elam, contrariamente, explicita que o chamado pós-modernismo não deve apenas considerar-se uma corrente literária posterior ou uma simples oposição ao modernismo (1992: 9). Brian McHale sublinha que o termo «pós-modernismo» soa como um vocábulo *raro* e *inculto*, com tendência para se sobrepor ao próprio modernismo (ou a desejar suprimi-lo):

«The word postmodernism sounds, not only awkward, uncouth; it evokes what it wishes to surpass or suppress, modernism itself. The term thus contains its enemy within, as the terms romanticism and classicism, baroque and rococo, do not.» (McHale, 2000: 263)

Fernando Pinto do Amaral (1989: 21) cita o discurso proferido por Michael Köhler¹, para quem «o “depois” no pós-moderno não implica unicamente uma relação cronológica, mas também uma ruptura com o estilo precedente», hipótese que desemboca numa contradição interna, a seu ver. Outro teórico do chamado pós-modernismo, Herrero-Olaizola, referencia que o vocábulo em análise tem sofrido várias interpretações; todavia, assevera que, ao analisarmos estas questões de índole etimológica e de conceptualização, verificamos que a instabilidade semântica e histórica do termo levam a concluir que o pós-modernismo não apresenta uma instabilidade conceptual. (Herrero-Olaizola, 2000: 28).

Um dos grandes ícones da teorização literária do designado pós-modernismo, Ihab Hassan (1987), apresenta como especificidade do pós-modernismo diversas características, que passamos a enunciar: 1) a falta de uma sedimentação; 2) o predomínio do fragmento; 3) a descanonização; 4) a perda de identidade; 5) a desconfiança na representação da realidade; 6) a ironia; 7) o hibridismo de géneros; 8) a importância do carnaval; 9) a performance – a representação obtém maior grau de aceitação, em detrimento dos canais tradicionais de distribuição do texto; 10) o construtivismo; 11) a imanência. Herrero-Olaizola (2000: 29; nota de rodapé 12) refere que a argumentação de Ihab Hassan é ostensiva e

¹ Michael Köhler (1989). “«Pós-Modernismo»: Um Panorama Histórico-Conceptual”. *Crítica* 5. Lisboa: Editorial Teorema: 21.

demasiado extensa, pelo que poderia resumir-se a três factores: 1) o problema semântico-histórico do termo (pontos 1, 2, 3, 4); 2) as dificuldades em apresentar o pós-modernismo como um período literário (pontos 5, 6, 7, 8); 3) a possibilidade de concebê-lo como uma tendência artística que evidenciaria uma mudança/transformação na cultura ocidental (pontos 9 e 10).

A modernidade e o modernismo evocam, geralmente, de acordo com Fernando Pinto do Amaral (1991: 21), uma vontade de superar o passado; um iconoclasta desrespeito pela maioria das tradições e, por fim, um radical apelo do que vem transformar decisiva e dialecticamente o mundo.

Segundo Linda Hutcheon (1991: 278), na nova corrente literária, as fronteiras entre a arte e a realidade são, realmente, contestadas, apenas porque ainda existem. Contudo, ao invés de uma síntese literária, segundo declara a crítica, estamos perante uma problematização. Na sua óptica, talvez a arte e a teoria pós-modernista não sejam «tão revolucionárias como sugere a sua própria retórica – ou a dos seus apologistas (*ibidem*: 279), revelando-se, simultaneamente, «críticas e cúmplices», na medida em que se reconhece que o desafio a uma ideologia dominante constitui outra ideologia. Gianni Vattimo (1987: 46) afirma que as poéticas de vanguarda tornaram o estatuto da obra ambíguo:

«Nesta perspectiva, um dos critérios de avaliação da obra de arte parece ser, em primeiríssimo lugar, a capacidade que a obra de arte tem de pôr em discussão o seu próprio estatuto: seja a nível directo e, frequentemente, um pouco tosco; seja de modo indirecto, por exemplo, como ironização dos géneros literários, como re-escrita, como poética da citação, como uso da fotografia, não enquanto meio para a realização de efeitos formais, mas no seu puro e simples significado da duplicação.»

Um dos objectos frequentemente apresentados nos romances coevos consubstancia-se na abordagem da História, tanto no que concerne à problematização dos factos considerados históricos, como no que respeita à sua apresentação/ representação. No trabalho que apresentamos, aquiescemos com a teoria dos historiadores e dos críticos da literatura contemporânea pós-moderna, que balizam a fronteira existente entre as *res gestae* e a *historia rerum gestarum*, i.e., entre os factos ocorridos, a História e o seu registo (cf. Wesseling, 1991; Barbéris, 1991; Hutcheon, 1995; Pulgarín, 1995). Um dos objectivos do

estudo que apresentamos traduz-se na análise das distintas representações da História e nos mecanismos que as reflectem, nas obras do autor em análise. No romance contemporâneo, a escrita concernente à focalização da História caracteriza-se, essencialmente, por se tratar de uma escrita parodiada, subvertida e, não raro, falseada. Neste género romanesco deparamos, usualmente, com uma censura feroz, feita aos mediadores da História – os historiadores –, pela parcialidade com que debatem e apresentam factos e/ou documentos (ditos) históricos. De facto, a estirpe social a que pertencem, os valores e crenças que denotam, ou os interesses políticos que revelam contaminam, de forma velada ou explícita, o discurso que apresentam. Por isso, os romances hodiernos demonstram uma grande desconfiança nos materiais do passado, porque, na esteira do que defendem vários teóricos (e os próprios romancistas), como tivemos oportunidade de verificar, os documentos chegam-nos sempre mediatizados e tamisados pela voz de alguém que procedeu a escolhas e expôs os factos segundo uma óptica particular – *a sua* (cf. Yourcenar, 2002 [1951]; Certeau, 1975; Labanyi, 1985; Wesseling, 1991).

Para além da questão citada, no estudo que desenvolvemos, deparámos, igualmente, com a problemática da ficcionalidade e da criação de mundos (cf. Pavel, 1988; Mayordomo, 1998); da existência de mundos paralelos e utópicos, poeticamente criados. Chatterton sublinha que um poeta (e – acrescentaríamos nós –, por extensão, o romancista ou o contista) não recria ou descreve o mundo. Ele cria mundos, e é temido, por isso (Chatterton, 1987: 157; *apud* Ceia, 2007: 43).

De acordo com palavras proferidas por Celia Prieto, a História e a Literatura constituem modalidades de comunicação que se definem e reconhecem pela sua função cultural, construindo-se, inequivocamente, mediante um duplo código: «el código lingüístico común y outro código específico fijado por la propia comunidad que crea» (2003: 38). Neste contexto, invocamos a tese de María del Valle Manríquez (*in* Salem, 2006: 170-171), que certifica que, nos textos hodiernos, desfila uma série de personagens marginais, desarraigadas, movimentando-se não apenas em coordenadas espaço-temporais (políticas, sociais, económicas, etc.), mas que também acedem e recorrem a uma dimensão extra-temporal e extra-espacial, onde a angústia existencial da Humanidade constitui o protagonista da acção. Os mecanismos ou dispositivos de fragmentação dos romances actuais consistem, a seu ver, na multiplicidade discursiva, na existência de textos herméticos

e polivalentes; nos apelos constantes aos leitores; nas alusões ao labor da escrita; na ambiguidade espaço-temporal; no recurso a fragmentos descontínuos e a citações.

Neste âmbito, podemos aludir a palavras de Amalia Pulgarín, para quem a poética pós-moderna revaloriza o *pastiche* e a colagem, juntamente com uma nova *mimesis* para expressar uma relação renovada entre a arte e a vida. Estas características não significam uma renúncia nem a negação da História, como muitos críticos defenderam, ao qualificar o pós-modernismo de a-historicista (Pulgarín, 1995: 14). Na esteira da conceptualização histórica, também Diane Elam referencia que

«In light of these remarks, the difference between realism and postmodernism romance can be seen in terms of remembering and forgetting: while realism remembers the past, so as to forget it, the postmodern romance re-members the past, re-situate its temporality, in order to make the past impossible to forget.» (1992: 15)

Depois da tendência novelística dos anos 60 e 70, que privilegiava a experimentação técnica, assistimos, agora, à recuperação da narratividade, da revalorização da acção, da fantasia, do lúdico e do hedónico (Pulgarín, 1995: 18-19). De facto, na contemporaneidade, muitos romances renunciam à tirania conceptual dos géneros e neles encontramos narrativa, crítica, sátira, ensaio e, até, por vezes, poesia, sem olvidar a teatralidade implícita em muitos dos romances. O novo romance traduz, não raro, uma amálgama de características, até então consideradas inadequadas e inapropriadas para um género, traduzindo-se numa fusão que, por vezes, ao nível da classificação genológica, se traduz numa indefinição delicada de determinar. Nesse belo e difícil «jogo do caleidoscópio que multiplica os reflexos das imagens e os percursos labirínticos do texto», o discurso pós-moderno «esbate as fronteiras entre a pintura e a escrita, de forma a tornar produtiva a sua interacção.» (Martins, 2004: 303).

Ainda neste âmbito, Herrero-Olaizola (2000: 30) salienta que há um certo consenso em aceitar ou admitir que o modernismo tem uma base epistemológica e oferece uma preocupação pelo conhecimento de uma realidade que se coloca, de certo modo, em dúvida; o pós-modernismo coloca uma série de questões que dizem respeito à existência e à natureza da dita realidade e da verdade. Para Cortázar, a pós-modernidade admite a

ausência de verdade, ao propor que não existe uma verdade única/ unitária, que há formas de entender a realidade e que essas formas são múltiplas (2008: 121):

«La teoría de la postmodernidad propone esa práctica, es decir, la concesión de voces multiculturales, de voces mestizas, como una forma de expresar la multiplicidad del sujeto. Si el yo se ha debilitado, está más dispuesto a aceptar al 'otro'.» (*apud* Herrero-Olaizola, 2000: 126)

Segundo Pozuelo Yvancos (2004: 38), o romance contemporâneo não poderia entender-se sem o que supõe o complexo contexto da chamada pós-modernidade. Na sua óptica, tal não significa que todos os romances e projectos literários correspondam a este paradigma, obviamente. Na esteira de Hutcheon e de Calinescu, considera que o termo pós-modernidade é muito apropriado às metamorfoses do momento presente, na acepção mais comum de pós-modernidade, que não limita a sua faceta interior ao domínio do literário e que inclui, dentro de si, a própria vanguarda, numa relação dialéctica com o momento presente. De acordo com o testemunho proferido por vários críticos, de entre as quais aludimos a Petrona Domínguez Pasqués (*in* Salem, 2006: 91), a ficção hodierna constrói-se em redor de uma relação pragmática entre o leitor, o texto, os enunciados que o constituem e os contextos invocados pelo leitor ou a comunidade de leitores. Para Peter Lamarque e Olsen Stein (1999), compreender a relação ficcional é prestar atenção à sua função caracterizante, mais que aos seus valores de verdade.

A vanguarda do início do século XX pretendia influir sobre a realidade, mas a sua ideologia era, ao mesmo tempo, concorde com a época em que se desenvolvia. O futurismo e o realismo realizavam uma celebração da sociedade industrial. Nesse momento, a máquina era celebrada e a arte pode abraçar o progresso como parte de si mesma (Yvancos, 2004: 92). A ficção pós-modernista voltou a trazer o autor à superfície, mas fazendo a apologia da chamada «morte do autor», que é eclipsado pela sua escrita, numa oscilação dicotómica entre a presença/ausência autoral. Para Pozuelo Yvancos, a mais memorável parábola acerca da morte do autor encontra-se numa página da *Antologia Personal*, de Jorge Luis Borges, intitulada «Borges y yo»:

«Yo he de quedar en Borges, no en mí (si es que alguien soy) pero me reconozco menos en sus libros que en muchos otros y que en el laborioso rasqueo de una guitarra. Hace años yo traté de librarme de él y pasé de las mitologías del arrabal a los juegos con el tiempo y con lo infinito; pero esos juegos son de Borges ahora y tendré que idear otras cosas. Así mi vida es una fuga y todo lo pierdo y todo es del olvido o del otro, y no sé cual de los dos escribe (...).» (1961: 66)

De acordo com Margaret Rose (1993: 88), a ficção pós-moderna reflecte um marcado interesse pela dispersão, ao abarcar vários discursos, e ao alijar-se da noção de um centro monolítico, associado com a ideia de um significado central totalizante. Na sua óptica, tal facto constitui uma poética do desperdício, em que a narração fragmenta o conto tradicional e abre um discurso reflexivo sobre literatura e sobre a linguagem.

Ao analisarmos a obra de Mário de Carvalho, percebemos que os seus textos reflectem, habitualmente, um universo em que, segundo atestam críticas como Teresa Almeida (1995) ou Paula Morão (1997), predominam a subversão e a desordem. À produção romanesca, novelesca ou contista do supracitado escritor, subjaz sempre, e ainda que de forma irónica, um mundo inquietante e repleto de paradoxos, que, não raro, remete para o sorriso irónico e sarcástico, análogo ao do contundente Eça de Queirós (cf. Martins, 2004a). A produção ficcional carvalhiana, por imanência subversiva e paródica, apresenta uma imagem da vida (a ficcionalizada, ou a representada com base na factualidade), que se contempla diariamente ao espelho e reflecte um universo onde apenas excepcionalmente parece haver redenção. Ao depararmos com a subversão, constante nas obras do autor em estudo, optámos pelo título *Subversão e Paródia na Obra de Mário de Carvalho*, tendo como certo que a aplicação destes vocábulos ancora, de forma perfeitamente notável, na produção ficcional do escritor.

Decidimos estruturar o trabalho em duas partes; uma de cariz teórico, a outra, de análise prática. Com o estudo que apresentamos, pretendemos, numa primeira abordagem, analisar a importância histórico-cultural na produção de obras – neste caso, as de Mário de Carvalho – que poderão incluir-se numa tipologia que classifica diversas manifestações culturais, de entre as quais destacamos a Literatura, no chamado pós-modernismo. De facto, no âmbito das obras de Mário de Carvalho que nos propomos analisar, pretendemos

delinear e estabelecer uma perspectiva analítica com base numa teoria que postula e referencia o novo padrão literário como uma corrente de continuidade e, simultaneamente, de mudança (Hutcheon, 1989; Arnaut, 2002). Tentaremos verificar quais os elementos que constituem a nova poética e, ainda, em que dimensão a nova corrente se articula, numa relação de continuidade ou de ruptura, no concernente aos movimentos literários que a precedem.

Na primeira parte, no capítulo intitulado *A História e a Ficção Histórica*, procuraremos delinear uma análise teórica da problemática da História, do romance histórico, da sua génese e características. O nosso estudo focalizará, igualmente, o papel da(s) História(s) e o do discurso histórico. Na análise deste processo, abordaremos a relatividade do conhecimento histórico, ao colocarmos em confronto o papel do escritor/romancista e o do historiador. Se atentarmos nos estudos realizados pelos teóricos da Literatura – e pelos próprios historiadores –, facilmente compreendemos que os «factos» escolhidos como históricos são seleccionados por um *eu* particular e, por isso, chegam sempre tamisados pela subjectividade do historiador ou do romancista, por mais que se reclame uma pretensa e absoluta objectividade relativamente ao material histórico (cf. Labanyi 1985; Maurois (*apud* Wesseling), 1991: 101; Cartelle e Ingelmo, 1994: 22).

No segundo capítulo, *A Crise da Representação*, tentaremos descortinar de que modo está vigente, nas obras em análise, a problemática da ficcionalidade e da criação de mundos. Aguiar e Silva considera que os referentes dos textos literários constituem objectos da ficção; não tendo existência no mundo empírico, não são factualmente verificáveis. Na perspectiva do supracitado teórico, a verdade literária não se funda na correspondência com o real, como acontece no discurso referencial, mas na *modelização* desse mundo, dos seres humanos e da sua experiência vital (1990: 640). Para Frege, os enunciados da linguagem poética não têm um estatuto apofântico, não podem ser passíveis de análise, em termos de verdade ou de falsidade, portanto, os objectos ficcionais não podem ser perspectivados como sendo verdadeiros ou falsos (*apud* Doležel, 1990: 72). Nos estudos teóricos que preceituam, René Wellek e Austin Warren (s/d) fazem notar que as afirmações contidas em qualquer modo literário não representam a verdade literal; na sua perspectiva, não constituem, por isso, proposições lógicas (cf. Rivarola, 1979; Salem, 2006).

Na obra *Logique des Genres Littéraires*, Käte Hamburger (1986) atesta uma dupla formação conceptual, ligada à ficção (Literatura) e à realidade, ao declarar que a ficção consiste num objecto diverso da realidade, mas constitui, igualmente, a sua matéria. Na sua óptica, é a existência das personagens que tornam ficção a Literatura narrativa, mas, simultaneamente, é a narração que produz as personagens. No âmbito da criação de mundos, o nosso estudo abordará, também, a questão atinente à mimese, tendo como base o estudo do modelo aristotélico de homem-agente, em que a actividade poética surge como o paradigma da produção e da construção – a *poiesis*, e não apenas como reprodução fiel da realidade (cf. Foley, 1986; Kyndrup, 1992; Induráin, in Spang et alii, 1998).

No terceiro capítulo – *A Paródia e a Ironia* –, serão apresentadas várias tentativas de conceptualização do termo «paródia» (cf. Householder; *apud* Rose, 1993). Neste âmbito de análise, proceder-se-á à apresentação das características atinentes à paródia, de acordo com os teóricos estudados. Ao debruçarmo-nos sobre o estudo concernente à paródia, verificamos que a utilização do termo e a sua definição têm sido muito controversos e, por vezes, até contraditórios. A raiz etimológica deste termo remonta ao substantivo grego *paródia* e, de acordo com as referências caucionadas pelos dicionários etimológicos, o prefixo «para» não assume apenas a notação de «contra-canto», pode significar «ao longo de». Patricia Waugh classifica-a, por este motivo, como um fio duplo, considerando que o vocábulo «paródia» deve ser entendido numa perspectiva ou numa linha dupla («double-edge») (1984: 64-65).

De acordo com os preceitos de Quintiliano, o sema de comicidade é inerente à paródia e características como a *simulatio* e a *dissimulatio* constituem os métodos utilizados em situação de gracejo, relativamente às obras/ textos parodiados. Segundo Margaret Rose (1993: 88), os formalistas denigrem a paródia, reduzindo-a a uma forma cómica, ao ser considerada como um mecanismo que subverte um modelo literário (objecto da exposição paródica) e, portanto, para a escola formalista, a paródia constitui um recurso literário inferior, não original. Certos críticos destacam e salientam a noção da não obrigatoriedade da inclusão do sema de comicidade no texto paródico. Linda Hutcheon, *v.g.*, referencia que, muito embora a maior parte dos dicionários persista em incluir a finalidade de uma intenção paródica, fazendo destacar um efeito ridículo, não existe, na raiz etimológica do vocábulo, nenhum elemento que sugira essa referência cómica ou de cariz ridicularizante, como

acontece na ocorrência de *burlesco*, derivado de *burla*. Na sua óptica, o recurso à paródia não tem de visar o ridículo, nem a destruição. Ao invés; na contemporaneidade, a utilização do termo implica uma distância crítica entre o texto que permanece em pano de fundo, o pré-texto, que é parodiado, distância frequentemente assinalada pela ironia (cf. Jankélévitch, 1936; Morier, 1961; Haidu, 1978; Sklodowska, 1991; Schoentjes, 2001). Salienta, ainda, que esta ironia é mais euforizante que desvalorizante, ou seja, mais crítica que destrutiva (Hutcheon, 1978; Hamon, 1996; Guérard, 1998).

Para Hutcheon, a paródia irónica desenvolve-se nas sociedades que revelam alguma sofisticação ou destaque cultural. O autor e, conseqüentemente, o leitor, efectua uma espécie de sobreposição estrutural dos textos; a paródia torna-se, deste modo, uma síntese bitextual. As poéticas do século XX reconhecem, abertamente, que a ironia e a paródia não servem apenas como meio de difusão do burlesco ou do cómico. E, embora diacronicamente nos deparemos com uma grande confusão, a nível taxonómico do termo, «*parodiar*» significa, também, «*respeitar*». Neste vector de análise, a paródia consiste numa força positiva, pelo que nenhum artista pode ignorar os trabalhos que o precederam. Ainda neste capítulo, focalizar-se-ão, também, os elementos que, em níveis diversificados, constituem indícios de subversão, pela utilização dos mecanismos da paródia e da ironia. No que concerne à temática da ironia, constituirá objecto do nosso estudo a problemática do *ethos* irónico e das características subjacentes ou imanentes ao conceito. Ao analisarmos o vocábulo constatamos que, na Grécia Antiga, o termo «ironia» pertencia ao campo semântico da ética, como poderemos verificar em obras como *O Banquete*, de Platão, ou a *Retórica*, de Aristóteles. Calepin (1502) também faz acentuar noção de que o *ethos* irónico consiste na dissimulação entre o que se afirma e o que se pretende significar; para Kierkegaard (1975 [1840]) a ironia apresenta-se sob a máscara contraditória do ser e do parecer. Constituirá, ainda, objecto do nosso estudo a subcategorização que teóricos como Connop Thirlwall desenvolveram em torno deste conceito (*apud* Schoentjes, 2001).

Nesta linha de conceptualização, destacaremos a análise que os estudiosos da contemporaneidade realizaram sobre a ironia: Kerbrat-Orecchioni (1980) refere que a ironia requer do leitor uma tripla competência – linguística, retórica e ideológica; Jo Labanyi (1985) faz acentuar a noção de ambiguidade inerente à ironia. Apresentaremos, igualmente, os preceitos defendidos por Cécile Guérard, que patenteia que, para além de um modo de

discurso ou de uma figura de retórica, a ironia consubstancia um modo de vida peculiar, uma atitude perante a vida (1998); Pierre Schoentjes destaca a oposição ser/ parecer, na linha dos teóricos mais antigos supramencionados (2001); na senda de Cleanth Brooks (1939 e 2007), para quem a contextualização é fundamental, no âmbito da compreensão do *ethos* irónico, Linda Hutcheon aludirá, também, à importância do co(n)texto, no âmbito da significação irónica, que implica a descodificação do enunciado pelo(s) leitor(es).

Na segunda parte do trabalho procuraremos aplicar, de forma prática, os tópicos estudados na parte teórica. Assim, de acordo com os estudos que levámos a cabo, procuraremos analisar, no capítulo I, intitulado *A Problematização da História*, as marcas de hibridismo na obra de Mário de Carvalho; os diálogos que as suas obras mantêm com a História; os mecanismos de desarticulação da História; as descentralizações paródicas e subversivas da História; a subversão e a modelização paródica da História, ou a (Re)escrita da História, de que são exemplos obras como *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, *Quatrocentos Mil Sestércios*, *A Paixão do Conde de Fróis*, *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, *Contos Soltos*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, ou os contos históricos presentes na colectânea *Fabulário*.

No capítulo II, intitulado *Vozes Irónicas e Subversivas*, tentaremos descortinar em que medida surgem, nas obras do autor em estudo, processos de ironização ou subversão (os pactos literários estabelecidos entre autor e leitor(es); a enfatização da arte como constructo; a subversão de adágios populares ou a homenagem de autores muito conceituados). Procuraremos analisar, no mesmo capítulo, *A Construção de Mundos* e *A Parodização do Discurso Linguístico* nas obras de Mário de Carvalho, designadamente em obras como *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, *Contos da Sétima Esfera*, *A Paixão do Conde de Fróis*, *Fabulário*, *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, *Água em Pena de Pato*, *Haja Harmonia*, *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, *A Arte de Morrer Longe* ou *A Sala Magenta*, na esteira dos preceitos defendidos pelos teóricos da Literatura e pelos filósofos da linguagem referenciados na primeira parte desta dissertação. De facto, nas obras do autor em análise estão bem patentes as noções de ironia (situacional, citacional, trágica ou cómica) e de paródia (através da revisitação irónica de cânones como o homérico, o bíblico, ou de textos de cariz popular), facto que produz, consequentemente, uma tessitura narrativa onde se subvertem

comportamentos e conceptualizações ancestrais, como os atinentes à iconologia religiosa ou aos dogmas católicos veiculados pela cultura ocidental.

Quanto à problemática da (re)construção procuraremos, ainda, analisar, no capítulo citado, no item *Mimese e (Re)Construção Referencial*, em que medida é que o mundo (re)criado nas obras implica a existência de uma realidade factual (ou de realidades múltiplas), se atentarmos nos preceitos defendidos por críticos da contemporaneidade, como Patricia Waugh (1984). Bernard Bergonzi (*in* Bradbury & Palmer, 1980: 43) alerta para o facto de não podermos colocar a realidade em oposição à ficcionalidade, em virtude de esta ser um constructo verbal. Na esteira do que é afirmado por Todorov, já em 1979 (39-40), a palavra cria mundos – que não podem ser validados como possuindo carácter apofântico – mas têm existência ontológica e empírica, no mundo da Literatura. Tendo em conta as asserções defendidas pelos teóricos citados, bem como as teses defendidas por outros críticos, a nossa análise recairá sobre a (re)criação de mundos e a problemática da ontologia das personagens em obras como *O Livro Grande De Tebas, Navio e Mariana, Contos da Sétima Esfera, Contos Soltos, Casos do Beco das Sardinheiras, E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?, Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, A Sala Magenta ou A Arte de Morrer Longe*.

De acordo com as teses sustentadas por críticos como Laurent Jenny (1979), Patricia Waugh (1984), Linda Hutcheon (1995 [1989]), Aguiar e Silva (1990), Pierre Barbéris (1991), Umberto Eco (1991), ou Enrique Montero Cartelle e Maria Cruz Herrero Ingelmo (1994), os textos convocam outros textos, assumindo relações dialógicas entre si. A intertextualidade aceita-se como a interacção semiótica de um texto com outros textos, traduzindo-se num «intercâmbio discursivo» ou numa «tessitura polifónica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências» (Silva, 1990: 625). No último capítulo, intitulado *A Construção Romanesca em Mário de Carvalho ou Uma Poiesis Palimpséstica de Temáticas Confluentes*, o nosso estudo procurará focalizar a problemática da intertextualidade e, por isso, tentaremos analisar em que medida é que, partindo da produção romanesca *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, poderemos equacionar relações de isotopia temática ou de isotopia metafórica entre as várias obras do autor.

Como teremos oportunidade de verificar na análise prática desta dissertação, Mário de Carvalho declara, em diversas entrevistas, que o romance citado é o romance primordial, o primeiro dos seus livros a ser redigido, muito embora não tenha sido o primeiro publicado. O estudo que tornamos público pretende estabelecer uma possível teia de articulações predominantemente visíveis nessa teia narrativa, matricialmente gerada no livro supracitado – diríamos palimpstética – que aborda inúmeras temáticas, concernentes a problemáticas e conteúdos diversos, como a musicalidade e o ruído; a paixão; o recurso a dispositivos de desvalorização e de subversão paródica; a morte; a paródia da religiosidade; diálogos com a tragédia; diálogos com o quotidiano absurdo, ou diálogos estabelecidos com várias tradições, como a *Bíblia*, enunciados pertencentes à Literatura de tradição oral ou com a tradição homérica da obra com que finalizamos a nossa abordagem – a *Odisseia*.

PARTE I

CAPÍTULO I

A HISTÓRIA E A FICÇÃO HISTÓRICA

1. HISTÓRIA – GÉNESE E EVOLUÇÃO DO CONCEITO

1.1. Na Antiguidade

De acordo com os estudos de Jacques Le Goff (2000a: 19), o vocábulo «História» existe em todas as línguas latinas e na língua inglesa e provém do termo grego **ἱστορίη** (dialecto jónico), segundo atesta K. Keuck (1934: *apud* Le Goff; *ibidem*). Esta forma deriva da raiz indo-europeia **wid-**, **weid-**, cuja significação se liga ao verbo «ver»; em sânscrito, o termo correspondente é – **vettas** – e significa «testemunha». Também na língua grega, o termo **ἵστωρ**, «testemunha», sugere o sentido de «aquele que vê». Por consequência, a concepção da visão como fonte essencial do conhecimento faz-nos pensar e perceber que «aquele que vê» – **ἵστωρ** – é, igualmente, aquele que sabe; em grego antigo, o verbo – **ἵστορεῖν** – significa «procurar saber», «informar-se». Os estudos efectuados por Maria Helena da Rocha Pereira (1988: 272-273) corroboram a noção de que o termo **ἱστορία** é da família de **ἵστωρ**, palavra já utilizada por Homero, com sentido de «juiz de uma contenda»; pode, também, significar «testemunha» e surge no prefácio da obra de Heródoto, o *pater historiae*, com o sentido de «investigações» ou «pesquisas» (Le Goff, *ibidem*: 19). A palavra – **ἱστορία** – liga-se, ainda, a **οἶδα** («eu sei porque vi») e tem o mesmo étimo indo-europeu que a forma verbal latina **vidi**.

Na China, a História está intimamente ligada à escrita e, por consequência, para este povo, existe apenas a História daquilo que está registado. Os escritos chineses não têm uma função de memória, mas uma função ritual, mágica, constituindo um meio de comunicação com as potestades. «O documento não é feito para servir de prova, mas para ser um objecto mágico, um talismã. Não é produzido para ser dedicado aos homens, mas aos deuses», atesta Le Goff. Na época dos Han, o historiador da corte é um mago, um astrólogo, que tem como incumbência estabelecer, com precisão, o calendário (Le Goff, *ibidem*: 58). Para o historiador supramencionado, oralidade e escrita coexistem, nas sociedades; embora a História tenha atingido, com a escrita, uma etapa decisiva, não nasceu com ela, pois não há sociedades sem História.

No que concerne ao Islão, Le Goff salienta que este favoreceu um tipo de história aliado à religião ligado à época de Maomé e do Alcorão. No Médio Oriente, a perpetuação dos acontecimentos datados está ligada às estruturas políticas (anais dos reis assírios; gestas dos reis do Irão); no Oriente, sob o domínio dos Zeugiti e dos Ayyubiti (Síria, Palestina e Egipto), a História domina a produção literária, no século XII, designadamente com a biografia. Porém, no mundo muçulmano, a História nunca beneficiou da posição privilegiada que conquistou na Europa e no Ocidente.

Os hebreus foram os primeiros a produzir uma espécie de História nacional, a fazer uma espécie de esboço da História da Humanidade, desde a Criação (*ibidem*: 57) e, no século IV, o Cristianismo elimina a ideia de acaso cego, difundindo a datação do tempo e a periodização da História (*ibidem*: 105-106). Pierre Gilbert (1979) afiança que, na Bíblia, a História surge juntamente com a história real e Jacques le Goff refere que o Cristianismo teve um papel determinante, na concepção da História, assinalando uma viragem na maneira de a escrever, porque combinou o tempo circular da liturgia, ligado às estações, recuperando o calendário pagão; o tempo cronológico linear, homogéneo e neutro, cronometrado; e o tempo linear teleológico, o tempo escatológico (*apud* Le Goff, *ibidem*: 55).

Segundo afiança o mesmo investigador, para os ocidentais, a História nasceu com os Gregos, por dois motivos básicos e essenciais: um, de ordem étnica – distinguir os Gregos dos Bárbaros –; o outro, de ordem civilizacional, que consiste numa noção de geo- -história, em que existe bem demarcada a ideia de fronteira civilizacional, do lado de cá; do outro, existe a barbárie (*ibidem*: 60). Finley (cf. Pereira, 1988) alega que só no século V a.C se inicia a História, na Grécia, e que a memória nasce do interesse das famílias nobres e dos sacerdotes de templos (Eleusis, Delfos ou Delos). Porém, diversos críticos afiançam que, à excepção do trabalho realizado por Heródoto, os gregos são um povo ahistórico, *i.e.*, sem consciência histórica. Parece-nos, contudo, muito interessante notar que, já nos poemas homéricos¹ existe uma forte consciência da noção da passagem do tempo (oposição presente/ passado) e das gerações (Pereira, 1988: 269):

¹ Vide, a este propósito, *Ilíada*, XII. 9-33. A versão utilizada para citar este poema é Homero, 2007 [2005]. *Ilíada*. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes [tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço].

«Vira morrer já duas gerações de homens mortais,
dos que com ele nasceram e foram alimentados
na sacra Pilos; e agora reinava sobre a terceira.»

(Homero, *Ilíada*, l. 250-252)

«Pois já eu com homens mais valentes que vós
me dei – e nunca esses me desconsideraram.»

(*Ibidem*, l. 260-261)

Podemos, ainda, destacar, neste poema homérico, uma consciência aguda da distinção entre passado, presente e futuro:

«Tendo assim falado, voltou a sentar-se. Entre eles se levantou
então Calcas, filho de Testor, de longe o melhor dos adivinhos.
Todas as coisas ele sabia: as que são, as que serão e as que já foram.»

(*Ibidem*, l. 68-70)

Carlos Mata Induráin (*in* Spang, 1998: 11) salienta que as primeiras manifestações épicas da cultura ocidental correspondem aos poemas homéricos, em que se sublimam os heróis e o povo, ao cantar-se um sucesso com base histórica comprovada, como a Guerra de Tróia; assevera, do mesmo modo, que, na Antiguidade greco-latina, a Historiografia constituía um género literário e foi como tal considerado até ao século XIX. No que concerne aos estudos efectuados por Collingwood, este salienta que, em Homero, deparamos com lendas teocráticas, em que os deuses intervêm nos assuntos humanos; em Hesíodo, destaca o exemplo do mito. Segundo afiança, ainda, o citado exegeta, os escritores anteriores a Heródoto são apenas logógrafos, *i.e.*, anotadores de narrativas que circulavam, oralmente, e acrescenta que, em Heródoto, existem princípios lendários, mas coexistem elementos do que designamos, actualmente, por História, podendo, destarte, ser considerada científica, porque coloca questões, e é humanista. Heródoto distingue quatro origens para as declarações que efectua: «Até aqui, falei segundo a minha observação (ὄψις), reflexão

(γνῶμη) e informação (ἱστορίη); mas, a partir de agora passarei a referir a tradição (λόγος) egípcia, tal como a ouvi; acresce ainda um pouco do que vi.» (*Histórias*, II. 9, *apud* Collingwood, *ibidem*: 276). No prefácio das *Histórias* menciona, igualmente, que o seu propósito consistia em descrever as acções humanas, expondo os resultados da sua inquirição, que obedecem a uma tríplice finalidade: perpetuar o passado, glorificá-lo, e encontrar a causa da guerra. Nota-se uma breve «profissão de imparcialidade» de Heródoto, ao admitir, de forma implícita, que os grandes feitos tanto pertencem aos Gregos como aos povos Bárbaros:

«Esta é a exposição das informações de Heródoto de Halicarnasso, a fim de que os feitos dos homens, com o tempo, se não apaguem, e de que não percam o seu lustre acções grandiosas e admiráveis, praticadas, quer pelos Helenos, quer pelos bárbaros, e, sobretudo, qual a razão por que entraram em conflito uns com os outros.» (*Prólogo às Histórias; apud* Collingwood, *ibidem*: 273) ¹

Maria Helena da Rocha Pereira referencia, nos estudos que desenvolve, que a prosa surge nos começos do século VI a.C. e que uma das suas primeiras manifestações é a Historiografia, que tem muito de registo ou de enumeração. Registava-se o que se ia vendo ao longo da costa, os périplos, a fundação de cidades e de genealogias. Hecateu de Mileto (séculos VI-V a.C.) foi um dos mais notáveis historiográficos, autor de umas *Genealogias* e de uma *Descrição da Terra* em duas partes (Europa e Ásia), ilustrada com um mapa. Segundo palavras desta estudiosa, a avaliar pela crítica que lhe fez Heródoto, Hecateu entroncava a sua origem na dos deuses, ao fim de quinze gerações. «Mas foi ele quem criou uma cronologia – base indispensável da história – por gerações de quarenta anos. E a frase que resta do seu prólogo é uma demonstração de espírito crítico» (Pereira, 1988: 271): «Escrevo de acordo com o que me parece ser a verdade; pois as histórias [λόγος] dos Gregos são, em meu entender, muitas e ridículas» (frg. Ia Jacoby; in Pereira, 1982: 127).

¹ «Efectivamente, penso que Hesíodo e Homero são anteriores a mim uns quatrocentos anos, e não mais. Foram esses os que inventaram aos Gregos a teogonia e atribuíram aos deuses os seus nomes, que repartiram as suas honras e artes, e que descreveram a sua forma. Quanto aos poetas que se diz terem vivido antes destes homens, nasceram depois, em minha opinião.» (Heródoto. *Histórias*. Livro II: 53; in Maria Helena da Rocha Pereira, 1982 [1959]: 222.

Aristóteles afasta a História da categoria das ciências, porque se ocupa do particular, não do geral; logo, o particular não é um objecto da ciência¹:

«Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular.» (*Poética*, 1451b, 9; 2004: 54)²

Quanto a Tucídides, Collingwood define-o, não como um logógrafo, mas como um estudioso da ciência, que faz perguntas e não reproduz lendas, tendo o cuidado de defender a escolha dos assuntos, e manifestando, na sua óptica, um propósito humanista e uma função auto-reveladora da História (2001: 32), assentando em provas a investigação que exhibe:

«E forçosamente a minha história resultará pouco agradável ao ser ouvida porque não contém apenas os aspectos fabulosos; mas será suficiente para mim que seja considerada útil por aqueles que queiram indagar a clara e escura realidade do que ocorreu no passado e que um dia poderá acontecer no futuro, de modo igual ou parecido, conforme a condição humana.» (*A Guerra do Peloponeso*, I. 22; *apud* Le Goff, 2000a: 108)

De entre os historiadores da Antiguidade, há ainda que destacar Políbio, o mestre grego, que iniciou os romanos no pensamento da História. Todos os grandes historiadores romanos – Salústio, Tito Lívio, César, Tácito – exaltam a civilização e a conquista consubstanciada por Roma, e toda a sua mentalidade histórica é – «como mais tarde será a islâmica – dominada pelo mito da virtude dos antigos, pela nostalgia dos costumes

¹ Michel de Certeau (1975) contraria a tese aristotélica, ao afirmar que a «especialidade da história é o particular» – vide *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard ; “A História – Uma Paixão Nova”, in Jacques le Goff, Le Roy Ladurie, e Georges Duby, 1986: 9-40.

² Cf. Paul Ricoeur, 1985b, t. III : 276: «Aristote n'attache aucune signification temporelle ou quasi temporelle au probable; il se borne à opposer ce qui pourrait avoir lieu à ce qui a eu lieu (*Poétique*, 1451b, 4-5). L'histoire prend soin du passé effectif, la poésie se charge du possible.»

ancestrais, pelo *mos maiorum*». Tal é, de igual forma, o pensamento veiculado pelo poeta Virgílio, nas *Geórgicas*¹, nas conversações estabelecidas entre Títiro e Melibeu, nas *Bucólicas*, e na profecias de Júpiter a Vénus, na *Eneida*:

«Títiro:

A cidade a que chamam Roma, pensei, ó Melibeu,
– tolo que eu era! – fosse igual a esta nossa, onde nós, pastores,
tanta vez levamos as tenras crias, às ovelhas tiradas.

Assim como sabia que os cachorrinhos c’os cães se parecem,
co’as mães os cabritos, assim comparava grandes a pequenas coisas.
Mas esta de tal modo entre as outras cidades ergue a cabeça,
quanto os ciprestes o fazem entre os flexíveis viburnos.»

(*Bucólicas*, l. 19-25; in Pereira, 1986: 124)

«A esses não imponho limites no poder nem no tempo:
sem fim é o império que lhes dei. E até a acerba Juno,
que agora persegue pelo terror mar, terras e céu,
terá um pensar melhor, e comigo há-de proteger
os Romanos, senhores do poder, que envergam a toga.»

(*Eneida*, l. 278-281; *ibidem*: 132)

Mas o ensinamento de Políbio (séc. II a.C.) garante que, tal como as pessoas, as instituições se desenvolvem, declinam e morrem. E, na sua óptica, o mesmo acontecerá à grandeza de Roma (Le Goff, 2000a: 61).

Collingwood sublinha que o termo «*ιστορία*» é utilizado, por Políbio (século II a.C.), no sentido moderno do termo (como um tipo especial de investigação, que necessita de um nome próprio) e que o historiador se considera o primeiro a conceber a História como uma

¹ «Esta foi a vida que levaram outrora os priscos Sabinos,/que levaram Remo e o irmão; assim cresceu a Etrúria forte/ e, de tudo quanto há no mundo, Roma se tornou o mais belo,/ e com uma só muralha circundou sete colinas.» (*Geórgicas*, II: 532-535; in Maria Helena da Rocha Pereira, 1986: 130).

forma de pensamento com valor universal (*ibidem*: 50-52). No que concerne a Tito Lívio (séculos I a.C – I d.C.) e a Tácito (séculos I-II), menciona que ambos permanecem, em situação de paridade, como os «dois grandes monumentos em face da esterilidade do pensamento romano». Acrescenta, posteriormente, que a narrativa da História antiga de Roma, preconizada por Tito Lívio, «está demasiado profundamente impregnada de elementos fabulosos para ser colocada entre as maiores do pensamento histórico» (*ibidem*: 56 e 59). Porém, se atentarmos nas palavras de Tito Lívio, nelas conseguimos descortinar, ainda que subtilmente, uma franca preocupação relativamente à condição do didactismo da História:

«O que há de mais salutar e fecundo no estudo da história é que se contemplam os ensinamentos de toda a espécie de exemplos dispostos num momento bem visível; daí se podem extrair modelos a imitar para uso próprio e do seu país [Res publica], e actos vergonhosos a evitar pelas suas causas ou pelas suas consequências.» (*Desde a Fundação da Cidade*, I. «Prefácio», 10-11; in Pereira, 1986: 197)

Tácito preocupou-se excessivamente com a História das ocorrências em Roma, negligenciando o Império, ou vendo-o apenas «refractado através dos óculos de um romano que não sai de casa», assevera Collingwood, acrescentando que a atitude do romano para com as bases filosóficas da História pode considerar-se frívola, porque Tácito assumia a concepção pragmática do objectivo da História mais com o espírito dum retórico do que com o dum pensador e, ainda que tivesse intentado percorrer um novo caminho – o psicológico-didáctico –, empobreceu o padrão da honestidade histórica. Para Collingwood, os historiadores posteriores ao Império Romano, ao invés de vencerem os obstáculos que deixaram perplexos Tito Lívio e Tácito, não chegaram, sequer, a igualar-lhes a obra. À medida que o Império evoluía, os historiadores começaram a contentar-se, cada vez mais, com o «desprezível trabalho de compilação, amalgamando sem espírito crítico o que encontravam em obras anteriores, dispondo-o sem ter em vista nenhuma finalidade, exceptuando – na melhor das hipóteses – a edificação moral ou qualquer outra espécie de propaganda.» (Collingwood, 2001: 53-61).

Já no século I a.C. Cícero descrevera a necessidade de se seguir a ordem cronológica, de descrever os locais; de o historiador indicar o que pensava sobre o assunto; de expor causas e testemunhos com rigor; de biografar as personagens de relevo e de cuidar do

estilo. A Cícero, para quem a História era, basicamente, a «testemunha dos tempos, luz da verdade, vida da memória, mestra da vida, mensageira do passado» (*Do Orador*, II.9.36; in Pereira, 1986: 28), tinha sido pedido que se esforçasse para realizar um feito inigualável – relatar os feitos históricos dos romanos:

«ÁTICO – Há muito que se te pede, ou melhor, que se te exige uma obra de História. É que se julga que, se tu te ocupares desse trabalho, se conseguirá que também neste género não tenhamos de ceder o passo à Grécia. (...) Efectivamente, a História está ausente da nossa literatura, não só em meu próprio entender, como também a avaliar pelo que muito frequentemente te oiço dizer. (...) Por isso, lança mãos à obra, por favor, e arranja a dispor de tempo para esta empresa, que até agora tem sido ignorada ou abandonada pelos nossos.» (*As Leis*, I.2.5-6; in Pereira, *ibidem*: 47-48)

Ao invocarmos palavras ciceronianas, vemos quanta precisão nelas existe, no que concerne às Leis da História:

«Pois quem ignora que a primeira lei da História é não dizer falsidade alguma? Em seguida, ousar afirmar a verdade? E não deixar nem uma suspeita de parcialidade ou de animosidade? Estes princípios todos os conhecem.» (*Do Orador*, 15.63-64; in Pereira, 1984: 138)

Cícero afirmava, ainda, que também o bom escritor – o orador – deveria aprender História, porque «ignorar o que se passou antes de uma pessoa ter nascido é ser sempre criança.» (*ibidem*: 139).

1.2. Na Idade Média

Carlos Mata Induráin (*in* Spang, 1998: 11-50) referencia que o poema *Mio Cid* é considerado um monumento literário, de fonte histórica. Na Idade Média recorria-se, frequentemente, à utilização de grande parte do material épico prosificado nas crónicas medievais. Segundo Aguiar e Silva (1990: 673), o romance medieval está profundamente ligado à historiografia, na língua francesa, e, durante os séculos XII e XIII, os vocábulos *roman* e *estoire* são equivalentes. Na Idade Média, designadamente no século XIII, os dominicanos e os franciscanos privilegiam o testemunho do oral, contemporâneo ou muito recente, e

inserir, nos seus sermões, *exempla*, decorrentes da experiência (*audivi*) e não da ciência livresca (*legimus*). Aires do Nascimento chama à atenção para a problemática da História, afirmando não ser fortuito que, pelo século XII, nasçam, dentro dos mosteiros, os *libri memoriales*, que se multipliquem as *artes memoriae* ou que se constituam as *artes moriendi* – «No fundo, representam tentativas de lutar contra o Tempo» (Nascimento, *in* Meneses, 2001: 59).

Carlos Mata Induráin também focaliza os seus estudos na Idade Média, nos séculos XII e XIII, e afirma, à semelhança de outros teóricos, que, geralmente, em todas as obras historiográficas medievais (crónicas, anais, genealogias) a História se apresentava fortemente novelizada, adornada com a invenção de elementos míticos e fabulosos, com explicações pseudo-científicas dos feitos. De facto, essas obras tratam, no mesmo nível, Aquiles e Eneias, Alexandre Magno ou Júlio César, e os relatos eram aceites como verazes, mesmo que estivessem eivados de inversosimilhanças e de fantasias. Não havia, então, uma plena consciência histórica, rigorosamente científica, que permitisse deslindar claramente o verdadeiro e o fabuloso, o histórico e o legendário, pelo que a fronteira entre a verdade e a poesia se apresenta muito ténue, nessas obras (*in* Spang, *ibidem*: 23).

Neste âmbito, Vitorino Magalhães Godinho (1971: 36) destaca, similarmente, a pertinência das velhas crónicas medievais, que focavam a vida da corte, com as suas gestas guerreiras, intentando, não raro, tornar mais ilustre a linhagem das famílias nobres a que se aludia. No ocidente, há mitos que inauguram as genealogias dos heróis fundadores lendários – a título de exemplo, podemos destacar os francos, que pretendem descender dos troianos; a família Lusignan, da fada Melusina; ou os monges de S. Dinis, que atribuem a fundação da sua abadia ao aeropagita Denis, um ateniense convertido por S. Paulo (Le Goff, 2000a: 54). Não nos parece despidendo nem anódino evocar, neste âmbito, a *História dos Reis da Bretanha*, de Godofredo de Monmouth, pela mescla de História e de ficção, na narração que efectua, com o intuito de tornar mais insigne a descendência britânica.

Ao analisar a História e a evolução do conceito, Jacques Le Goff invoca Ibn Caldune, nascido em Tunis, em 1332, e morto no Cairo, em 1406, o autor da célebre *Al-Muqaddima*, que redige em 1377, no exílio argelino. Acrescenta, de seguida, que a obra deste é um intróito à História universal e que todos os especialistas concordam em considerá-lo como «um espírito crítico excepcional para o seu tempo» (Monteil, 1967-68: 7-39; *apud* Le Goff,

2000a: 77-78). Le Goff acrescenta, às qualidades de Caldune, o facto de, para um leitor ocidental moderno, o início da *Al-Muqadimma* evocar o que só no Renascimento ocidental se escreveria sobre a História, não olvidando, porém, o que alguns historiadores da Antiguidade já tinham registado – que a História é uma ciência nobre e que apresenta muitos aspectos úteis:

«Faz-nos conhecer as condições específicas das nações antigas, que se traduzem no seu carácter nacional. Transmite-nos a biografia dos profetas, a crónica dos reis, suas dinastias e política. Assim, quem quiser pode obter bons resultados, pela imitação dos modelos históricos, religiosos ou profanos. Para escrever obras históricas é preciso dispor de numerosas fontes e variados conhecimentos. É também preciso um espírito reflexivo e acutilante: para permitir ao investigador atingir a verdade e evitar o erro (...)». (Ibn Caldune, *Al-Muqadimma*, “Introdução”; tradução de Monteil, *ibidem*; apud Le Goff, 2000a: 77-78).

1.3. Do Renascimento à Contemporaneidade

O Renascimento acaba com a concepção de uma História perfeita, ao iniciar a crítica de documentos, com o auxílio da filologia; começa a laicizar-se a História, eliminando-se os mitos e as lendas da sua estrutura; lançam-se as bases das ciências auxiliares da História e estreita-se a sua aliança com a erudição. Segundo os estudos de Jacques Le Goff, é no século XV que os humanistas inauguram uma ciência histórica profana, sem fábulas nem intervenções sobrenaturais, destacando como historiador exímio o nome de Leonardo Bruni, chanceler em Florença, que dá início à explicação da História natural, ao ignorar lendas e intervenções miraculosas, nas suas obras (*ibidem*, 2000a: 110-112). Na esteira do que foi traçado pelos antigos, como Cícero, ou mesmo o supracitado Ibn Caldune, na obra *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*, reitera-se, com frequência, a importância da objectividade, a propósito do controverso elo que se institui entre a Literatura e a História, no que concerne à conceptualização da verdade:

«Coisa mal feita e pior pensada, havendo e devendo de ser os historiadores pontuais, verdadeiros e nada parciais, e que nem o interesse nem o medo, nem o rancor nem os afectos os faça desviar do caminho da verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das acções, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir.» (Cervantes, 1978, I, 7: 62)

Elisabeth Wesseling salienta que os historiadores dos séculos XVI e XVII se permitiam liberdades que hoje consideráramos absolutamente inaceitáveis, como o recurso a enunciados forjados e colocados nos discursos de personagens historicamente documentadas – «It was considered legitimate to put invented speeches into the mouths of historical persons. The humanists followed their classical examples such as Herodotus, Xenophon, and Livy in this respect» (1991: 44).

No que concerne aos historiadores setecentistas, não são já cronistas do rei ou dos grandes senhores, «fâmulos cortesãos encarregados oficialmente de obras que devem servir determinados intuitos. São escritores que se dirigem a um público e procuram modelar a opinião colectiva, até contra o poder dominante» (Godinho, 1971: 12). De facto, segundo declara Jacques le Goff, os filósofos do Iluminismo esforçam-se por racionalizar a História, mas não foi substituída «a concepção de história exemplar». Assim, a História sobreviveu nestes termos até à sua substituição pelo historicismo.» (*ibidem*: 55). Afiança, de igual modo, que Voltaire pretendia uma História de todos os homens, não só dos reis e dos grandes; pretendia uma História das evoluções, que não fosse estática.

O Iluminismo e o evolucionismo construíram a ideia de um progresso irreversível, que teve a maior influência na ciência histórica do século XIX, principalmente sobre o historicismo. Relativamente ao romance pseudofactual, no século XVIII, estabelecia uma clara disjunção entre a posição do autor e a da personagem, e a autobiografia fictícia apresenta uma relação diferenciada e essencialmente não irónica entre os dois discursos.

Ranke denunciou o falso romanesco histórico do Romantismo, por exemplo, presente nos romances de Walter Scott, e afirmou que a grande tarefa do historiador consistia em asseverar «o que de facto aconteceu». Segundo Le Goff (*ibidem*: 81), Ranke empobreceu o pensamento histórico, atribuindo excessiva importância à história política e diplomática.

A Revolução Francesa e as guerras napoleónicas haviam impulsionado o estudo da História. Marx e Engels defendem que a história das sociedades é a história da luta de classes e que, ao serem criados os primeiros grandes exércitos de massas, o povo começa a tomar consciência da sua importância histórica. Essas contendas despertaram o sentimento nacionalista nos territórios submetidos, facto que conduz a uma exaltação do passado nacional e a um crescente interesse pelos temas históricos. Dilthey criticou os conceitos fundamentais do historicismo de Humboldt e Ranke – «alma popular» («*Volksseele*») – e

«espírito do povo» («*Volksgeist*») constituem, na sua óptica, conceitos inúteis para a História, porque são conceitos místicos.

Para Hegel, a História deve ser governada pela Razão. Contrariamente a esta idiossincrasia, muito mais tarde, Benedetto Croce recusava-se a identificar a História (ideologia) com a política (filosofia)¹.

Carlos Mata Induráin salienta que, durante muitos séculos, a História pretendia constituir a «*narratio rerum gestarum*», o relato simples e fiel das coisas passadas e a tarefa do historiador consistiria, segundo Ranke, em mostrar apenas o que verdadeiramente acontecera – «*wie es eigentlich gewesen*». A partir do século XIX, a Literatura e a História vão-se tornando cada vez mais autónomas – dando azo a uma progressiva redução da dimensão épica, mítica ou dramática da História, passando a predominar a explicação e a interpretação sobre o mero relato dos feitos. Mas, como é sabido, já durante o século XIX tentavam apurar-se os métodos da erudição histórica, constituindo-se as bases da documentação histórica.

A problemática concernente à definição histórica não é, contudo, pacífica ou consensual. Geram-se, não raro, inúmeras confusões, em volta do termo, e alguns dos críticos chegam a contrariar palavras anteriormente proferidas. Vejamos o caso de Fustel de Coulanges. Em 1888, refuta o que afirmara em 1862, estabelecendo, de novo, um hiato entre a História que se pretende uma ciência exacta e objectiva, e a outra História – aquela que está presente nos monumentos, nos documentos e nos traços que a morte deixa entrever. Numa lição proferida na universidade de Estrasburgo, contraria a tese que anteriormente defendera – de que nada deve acrescentar-se aos documentos e que o historiador só escreve e pensa de acordo com o que os textos dizem. Todavia, em 1862, expressara que

«Quando os monumentos escritos faltam à história, esta deve solicitar às línguas mortas os seus segredos e, através das suas formas e das suas próprias palavras, adivinhar os pensamentos dos homens que as falaram. A história deve perscrutar as fábulas, os mitos, os sonhos da imaginação, todas essas velhas falsidades sob as quais deve descobrir algo de real, as crenças humanas. Onde o homem passou, onde deixou alguma marca da sua vida e da sua inteligência, aí está a história» (Coulanges, 1862; *apud* Le Goff, 2000a: 101)

¹ Delio Cantimori (1966). “Storia e storiografia in Benedetto Croce”. *Terzo Programma* 2: 15-24; cf. Jacques le Goff: 2000a.

Em suma: procedendo a uma análise minuciosa do termo, poderemos concluir que não é fácil determinar a evolução do conceito em análise, tanto nas línguas latinas, como noutras, considerando que o termo «História» pode expressar dois ou três conceitos diferentes, no século XX.

2. As Concepções da História

De acordo com os estudos de Kurt Spang (1998: 57), poder-se-á estabelecer uma tríade conceptual, no que concerne ao conceito em análise. O crítico refere as concepções teleológica, a cíclica e a contemporânea. Esta concepção contemporânea opõe-se às concepções anteriormente evocadas. A concepção teleológica concebe o tempo como um todo definitivo e imutável. Nesta categoria pode, também, ser integrada uma vertente escatológica, *i.e.*, o significado da História pode ser enigmático durante o seu curso, mas revelar-se-á coerente, a partir do seu final. Sejam quais forem os seus matizes ideológicos e idiossincráticos, é-lhe intrínseca a ideia de progresso e, por conseguinte, uma atitude optimista perante o curso da História. A outra, a concepção cíclica, não é inteiramente distinta do conceito veiculado pela concepção teleológica. Esta idiossincrasia histórica concebe o tempo como um todo, não linear, mas reiterativo e redundante, que regressa sempre às origens, em ciclos mais ou menos regulares. Esta concepção reflecte a crença da Reencarnação e no Eterno Retorno, como a defenderam Heraclito, Tucídides ou Nietzsche. A concepção cristã da História participa da teleológica e da cíclica. O mundo, criado por Deus, o seu demiurgo, torna a Deus, no final dos tempos, cumprindo o seu único ciclo.

A concepção contemporânea sustém que a História é contingente, porque os acontecimentos são desconexos e arbitrários; e, se revelam alguma coerência e sentido é porque lhes são atribuídos pelo historiador. A História deixou de ser uma totalidade recognoscível e autónoma, para se converter em matéria bruta, à disposição da capacidade narradora e ficcionalizadora do historiador.

Vários são os historiadores que têm dedicado a sua investigação à análise da concepção contemporânea e as surpresas têm sido uma constante, não só para os críticos e investigadores, como para todos aqueles que se revelam leigos, no assunto. A título de

exemplo, invocamos o testemunho de um historiógrafo do que hodiernamente se designa como *A Nova História*:

«Há uma espécie de dialéctica do presente e do passado, que se nota tanto no leitor como no historiador mais sofisticado. Uma das características da História Nova é a de estar, ao mesmo tempo, e igualmente preocupada com o passado, mesmo o mais longínquo, e com o presente mais imediato.» (Ariés, in Le Goff et alii, 1986: 26-27)

Segundo Michel de Certeau, todos os dados chegados à actualidade constituem «restos de argumentos» (in Le Goff et alii, 1986: 35-36), porque toda a informação foi seleccionada e produzida segundo ópticas particulares. Linda Hutcheon (1995: 75) afirma que todos os *eventos* são potencialmente *factos* históricos, mas apenas se tornam factos os escolhidos pelos historiadores; temos acesso ao passado «Through its discourses, through its texts – that is, through the traces of its historical events: the archival materials, the documents, the narratives of witnesses... and historians.» (*ibidem*: 36)¹.

Michel de Certeau alude, ainda, às «zonas silenciosas da história» e Le Goff referencia que qualquer documento transmite juízos de valor, pelo que nenhum documento é inocente. Mesmo um documento «falso» é um documento histórico, porque se converte no testemunho precioso da época em que foi forjado. Por exemplo, «foi brilhantemente demonstrado que a carta de Epicuro a Heródoto, conservada na *Vida dos Filósofos Ilustres*, de Diógenes Laércio, foi alterada por uma tradição secular, que a encheu de notas e correcções que, «voluntária ou involuntariamente, acabaram por a sufocar, deformando-a» (Le Goff, 2000a: 103-104). A História, na contemporaneidade, é encarada sob diversas perspectivas:

a) A pesquisa de acções realizadas pelo Homem, segundo Heródoto;

¹ Ao longo do trabalho que efectuou, Croce percebeu a distância que existe entre a História e a Historiografia, ou seja, entre os factos e a forma como nos são transmitidos – a «*historia*» e a «*historia rerum gestarum*». Já Spengler reformulara a concepção cíclica da história e, na esteira do que encontrámos na Antiguidade Clássica, ou na imagem cristã do tempo cíclico, defende a existência de duas fases na vida das sociedades: 1) a ascensão e a queda de uma Cultura; 2) a decadência e o desaparecimento da Civilização.

b) O objecto da pesquisa, ou seja, aquilo que os seres humanos realizaram – Paul Veyne declara que «a história tanto é uma sucessão de acontecimentos como o relato dessa sucessão.»¹

c) Narração: uma história é uma narração, verdadeira ou falsa, com base na realidade «histórica» ou imaginária, podendo ser uma narrativa histórica ou uma fábula. A língua Inglesa escapa a esta confusão, ao distinguir entre «*history*» e «*story*»; a língua portuguesa tenta fazer a mesma distinção, recorrendo, por vezes, aos vocábulos história e estória. Outras línguas europeias esforçam-se por evitar estas ambiguidades, como a italiana, em que as produções da história são, tendencialmente, denominadas «*storiografia*»; a língua alemã tenta estabelecer uma diferença entre a actividade «científica» – *Geschichtschreibung* (historiografia) e a ciência histórica propriamente dita – *Geschichtswissenschaft* (cf. Le Goff, *ibidem*: 101).

Como muito bem notou Maria de Fátima Marinho, na sua obra *O Romance Histórico em Portugal*, Pierre Barbéris procede a uma distinção entre os vários conceitos que o termo «História» encerra:

«– HISTOIRE: la réalité (?) historique;

– Histoire: le discours des historiens et, de manière générale, tout discours qui entend donner une image et une interprétation scientifique et signifiante, à la fois, de l’HISTOIRE;

– histoire: le récit, la fable, le mythe, tout ce qui, parlant du réel, constitue une autre manière d’écrire l’Histoire et une autre manière d’appréhender (?) l’HISTOIRE. On verra que, le plus souvent, l’Histoire ignore les histoires et le travail sur les histoires.» (1991: 9)

O investigador conclui, como verificamos, documentando que qualquer um dos vocábulos citados reafirma a incerteza, a invenção e a própria lei do real, que pode ser triste: «HISTOIRE, Histoire, histoire(s): manière de dire et d’inventer (comme invente un sourcier) l’une des lois, peut-être la loi du réel, qui, après tout, comme la vérité, est peut-être triste.» (*ibidem*, 1991: 13). Para outros historiadores, a História pertence ao domínio do inexacto, renunciando, destarte, incertitudes:

¹ Paul Veyne (1968). "Histoire", in *Encyclopaedia Universalis*. Vol. VIII. Encyclopaedia Universalis France: Paris. 423-424; cf. Jacques le Goff (2000a).

«(...) a história é essencialmente equívoca, no sentido de que é virtualmente narrativa e virtualmente estrutural. A história é, verdadeiramente, o reino do inexacto. Esta descoberta não é inútil; justifica o historiador; justifica-o de todas as suas incertezas. O método não pode deixar de ser um método inexacto... A história quer ser objectiva e não pode sê-lo; quer fazer reviver e apenas pode reconstruir (...).» (Ricœur, 1961; *apud* Le Goff, 2000a: 23)¹

Paul Ricœur (1985a: 255; nota de rodapé 8) assume uma posição mais moderada, ao afirmar que a História permanece sendo História, na medida em que todos os seus objectos reenviam para entidades de primeira ordem – povos, nações, civilizações – que levam a marca indelével da pertença participativa de agentes concretos nas esferas prática e narrativa. Estas entidades de primeira ordem servem de objecto de transição entre todos os artefactos produzidos pela historiografia e as personagens de um relato possível. O antropólogo Marc Augé considera que a preocupação dos etnólogos os aproxima e afasta, simultaneamente, dos historiadores da micro-história. Na sua óptica, os historiadores da micro-história deparam-se com uma preocupação de etnólogo, quando se vêem obrigados a interrogar-se, também eles, sobre a representatividade dos casos que analisam:

«(...) a vida de um moleiro do Frioul, no século XV, por exemplo –, mas enquanto estes, para garantir essa representatividade, têm que recorrer às noções de «vestígios», de «índícios» ou de excepionalidade exemplar, o etnólogo de campo, se for consciencioso, dispõe sempre dos meios de ir ver um pouco mais longe se o que observou à partida se mantém válido. É a vantagem de trabalhar sobre o presente – modesta compensação face à vantagem essencial que os historiadores detêm sempre: conhecem o seguimento.» (Augé, 1998: 21-22)

3. A Relatividade do Conhecimento Histórico

Michel de Certeau afirma que nenhuma pesquisa sobre o passado está livre de condições socioeconómicas, políticas ou culturais e que o trabalho histórico deve inscrever-se no interior (e não fora) das lutas socioeconómicas e ideológicas. Contrariamente ao Modernismo, o Pós-modernismo frisa, abertamente, o reconhecimento da existência do passado, mas expõe a sua relativa (in)acessibilidade, pelas razões supra mencionadas. Não podemos olvidar que o objecto histórico é construído, historicamente. Livros como A

¹ Paul Ricœur, "Histoire de la philosophie et historicité", in R. Aron (org.), 1961: 214-217.

História da Loucura permitiram ou anunciaram, de certo modo, esta «exploração da História» rumo a novos terrenos, rumo às margens da sociedade – a festa, a morte, a feitiçaria, a sexualidade tornaram-se objectos de História, foram tomados em consideração para clarificar o funcionamento de uma sociedade.» (*apud* Le Goff et alii, 1986: 29).

Jacques Le Goff atesta a pertinência do papel dos historiadores, na escolha dos documentos, preferindo uns e relegando outros, atribuindo-lhes um valor de testemunho que «depende da própria posição na sociedade da sua época e da sua organização mental. Refere, também, que um documento nunca é inócuo, porque se revela como o resultado de uma montagem, «consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também de épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, também pelo silêncio» (*in* Le Goff, 2000b: 114). Desta feita, o documento é algo que perdura, é um «monumento». Assevera, posteriormente que, no limite, «não existe um documento-verdade. Todo o documento é mentira», cabendo, em última instância, ao historiador, compreender este facto e não passar por ingénuo» (*ibidem*).

Nos seus estudos sobre o fenómeno histórico, Edward Carr aprofunda a noção de que a História – e, por consequência, o seu conhecimento e a sua investigação – revelam, ainda que subtilmente, uma subjectividade que não pode ser negada. Invoca a máxima de Heraclito e reconhece que «Se o filósofo tem razão quando nos diz que não podemos tomar banho duas vezes no mesmo rio, é talvez igualmente verdade, pela mesma razão, dizer-se que dois livros não podem ser escritos pelo mesmo historiador.» (Carr, s/d: 36). Segundo os preceitos caucionados por Amy Cook (2007), no proceso historiográfico há, ainda, a considerar a chamada Historiografia irónica. Nesta perspectiva, as suas declarações vão ao encontro do que afiançava Carr, ao aludir que, para Carlyle, não há duas testemunhas que relatem um mesmo evento exactamente da mesma forma:

«(...) even honest records, where the reporters were unbiased by personal regard” will necessarily be colored by the values and prejudices of the time period (59). Furthermore, we can never get past our *own* perspective; even if we were able to gain complete insight into the experience of others, the “most gifted man can observe, still more can record, only the series of his own impressions” (Cook, 2007: 59)

Em situações extremas e radicais, o enfoque da História incorre no perigo de se converter naquilo que Kurt Spang considera ser uma «palestra de caprichosas interpretações»:

«Como siempre, la verdad se sitúa en el medio, los acontecimientos históricos no son íntegramente arbitrarios, ni el hombre es completamente incapaz de aproximarse a la objetividad. Por consiguiente, la historiografía verdaderamente útil ni debe ser mera reduplicación acumulativa ni completamente arbitraria y subjetiva. Lo difícil es encontrar el equilibrio entre la erudición restauradora imprescindible y la necesaria intervención interpretativa. En ello están los historiadores; vacilando entre posturas extremas todavía no han encontrado una solución satisfactoria.» (1998: 61-62)

Linda Hutcheon menciona que a metaficção historiográfica pós-moderna está cônica da relatividade do conhecimento epistemológico da História e, por conseguinte, declara, abertamente, que apenas existem verdades no *Plural*. Sublinha, de igual forma, que na redacção pós-moderna da História e da Ficção existe uma deliberada contaminação do histórico pelos elementos discursivos didáticos e situacionais, contestando-se, frequentemente, os pressupostos implícitos das afirmações históricas de objectividade, neutralidade, impessoalidade ou transparência da representação. A crítica defende, ainda, que a relativização do conhecimento histórico é facilmente analisável na chamada literatura pós-moderna, que sugere que «reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é – em ambos os casos – revelá-lo ao presente, impedi-lo de ser conclusivo e teleológico» (Hutcheon, 1991: 145-147). A investigadora acrescenta que, na contemporaneidade, a ligação ontológica entre a História (o passado histórico) e a Literatura não é eliminada, mas enfatizada. Menciona, ulteriormente, que acedemos ao passado apenas por intermédio dos textos, e aí é que reside o vínculo do histórico com o literário – «O passado realmente existiu. A questão é: *como* podemos conhecer esse passado hoje – e *o que* podemos conhecer a seu respeito?» (*ibidem*: 126)¹.

¹ Não nos parece despiendo invocar um outro excerto, em que, pela boca dos seus protagonistas, Miguel de Cervantes resgata a questão dicotómica aristotélica entre história/ verdade *versus* fábula/ mentira:

« – Com tudo isso – respondeu o bacharel – dizem alguns dos que leram a história que folgariam se os seus autores se tivessem esquecido de algumas das infinitas pauladas que nos diferentes recontros deram no senhor dom Quixote.

– Aí a história fala a verdade – disse Sancho.

O historiador Michel de Certeau lembra aos historiógrafos que nenhuma pesquisa efectuada sobre o passado está livre das condições socioeconómicas, políticas e culturais (1975, 65). Nesta linha idiossincrática evocamos, igualmente, Frederic Jameson e Hayden White, porque ambos concordam que o passado existiu, mas contestam a nossa capacidade de reconhecer esse mesmo passado por quaisquer outros meios que não sejam os «relatos» textualizados e interpretados. White (1987) afirma que a nossa aceitação do passado (factual) deriva da sua narrativização e que, para além de um posicionamento de índole moral, a utilização da linguagem acarreta um posicionamento político, referindo que a linguagem pode instaurar-se como «politicamente contaminada» (White, 1980: 35; *apud* Hutcheon, 1991: 244). Esclarecem-se, deste modo, a perspectiva política e a histórica atinentes ao pensar pós-moderno, que muitos teóricos contemporâneos consideram ser essencialmente de cariz a-histórico e apolítico. Pulgarín sublinha, neste contexto, que a metaficção historiográfica/ romance histórico contemporâneo desmente as críticas feitas ao chamado pós-modernismo como tratando-se de uma corrente literária predominantemente a-histórica e desistoricizada, atendendo a várias características atinentes aos próprios romances, como a auto-reflexividade discursiva que neles se encontra bem patente.

4. A Relação Dicotómica Literatura/ História:

Vários são os investigadores (escritores, críticos literários, etnólogos ou historiadores que postulam a defesa da intrínseca relação existente entre a História e a Literatura. De facto, alguns dos maiores historiadores contemporâneos, como Georges Duby e Guy Lardreau (1989) sublinham que a História é uma arte essencialmente literária. Emanuel le Roy Ladurie precisa esta concepção – «Pergunto-me se a História não acabará por ser uma mistura entre as Ciências Humanas, por um lado, e a literatura, o romance, as belas artes, o

– Também poderiam tê-las omitido por equidade – disse dom Quixote –, pois as acções que não mudam nem alteram a verdade da história, não há que escrevê-las se hão-de redundar em menosprezo do herói da história. À fé que não foi tão piedoso Eneias como Virgílio o pinta, nem tão prudente Ulisses como o descreve Homero.

– Assim é – admitiu Sansão – mas uma coisa é escrever como poeta e outra como historiador; o poeta pode contra ou cantar as coisas, não como foram mas como deviam ter sido; e o historiador há-de escrevê-las, não como deviam ser, mas sim como foram, sem acrescentar nem tirar nada à verdade.» (*O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, 1978, II, 3: 392).

cinema, o teatro e a ópera, por outro.» (in Le Goff et alii, 1986: 33). E, neste âmbito, Michel de Certeau salienta que

«A História não é científica, se por científico se entender o texto que explicita as regras da sua produção. É uma mistura, é ficção científica, em que a narrativa apenas tem a aparência do raciocínio mas que também não é menos circunscrita por controlos e possibilidades de falsificação. Assim se entendem as citações, as notas, a cronologia, todas as manhas que apelam para a credibilidade ou para as «autoridades». (ibidem)

Maria Alzira Seixo (1994: 103-104) questiona a pertinência das relações estabelecidas entre as formulações das coordenadas espaço-temporais, na relação entre História e Literatura – «Se a literatura e a história são simultaneamente poéticas sociais e actividades interpretativas, então uma das formulações da função-espaço no romance será a do romance histórico», mais determinado por coordenadas espaciais que de durabilidade. Este facto, segundo aduz a crítica, permite questionar a problemática do romance histórico, não apenas em termos genológicos (com Walter Scott e o movimento romântico em geral), mas também no que respeita à evolução literária, para determinar a sua confinção a um tempo incontestavelmente pretérito. Se o romance modernista se organiza em função de uma noção vaga (vazia) de espaço que o romance pós-moderno preenche, este devolve-lhe a historicidade com a qual se confronta o romanesco, ampliando a sua relação entre facto e ficção, e promovendo a «travessia dos níveis narrativos temporais como lugares concretos de discurso e como formulações tópicas», acrescenta a supramencionada investigadora:

«(...) o romance das últimas décadas, ou se des-historiciza completamente (como no “*nouveau roman*” francês, e define-se então como um lugar por excelência da expansão do discurso, da escrita (...), ou vai buscar à História (e sempre ao passado) os modos (lúdicos, irónicos, falsificantes, palinódicos, duplicadores, confusionistas, por vezes mesmo fidelíssimos para neles exercitar a mais inesperada traição) de *localizar* um tempo presente, contemporâneo, que não apreende, múltiplo, inconsistente, fugidio, mutável, em transformação constante, este tempo em que vivemos.» (ibidem)

Carlos Mata Induráin (in Spang, 1998: 11-12) salienta que a fronteira que separa os territórios da História e da Literatura tem sido permeável, ao longo dos tempos, e que, apesar da conhecida distinção aristotélica entre Poesia e História, sempre se produziram

frequentes incursões de um género no outro. Herrero-Olaizola (2000: 58) questiona-se até que ponto os romances convidam a uma revisão da História, se têm em consideração as articulações fantásticas, anacrónicas e absurdas, presentes em ambos. Se as articulações forem consideradas de uma forma isolada, tender-se-á a negar que os textos tenham valor histórico. Se, pelo contrário, se analisa por que razão estas narrativas são tão abertamente fantásticas, anacrónicas e absurdas, é evidente que o romance revisionista pós-moderno reflecte sobre a historiografia e até que ponto é que esta revela tais características. A propósito de *O Romance da Rosa*, Diane Elam (1992: 35) atesta que, num nível mais simples e primário, a utilização do anacronismo nos confronta com a questão ou as questões «about how material is designated “historical”»; Amalia Pulgarín refere que os romances históricos contemporâneos descartam as visões unilaterais, acolhendo-se as vozes distintas, complementárias e contraditórias da História. Alega, de igual modo, que o novo romance histórico já não se reconhece como um texto unívoco; invoca, pelo contrário, o jogo irónico que subjaz a cada momento. Ainda de acordo com o pensamento caucionado por Amalia Pulgarín, a multiplicidade da visão histórica é efectivamente, manipulada, mas de forma consciente:

«Lo mismo que la historia oficial es una construcción imaginaria y textualizada transmitida como cierta, la historia privada necesita igualmente de ese proceso de imaginación, ha de ser inventada para ofrecer la contraréplica igualmente imaginativa del discurso oficial, a la búsqueda de la historia subterránea, de la historia aún no contada.» (*ibidem*, 1995: 207)

Diane Elam (1992) referencia que a condição pós-moderna da História e da textualidade se revela como um excesso, designadamente quando se recorre a elementos considerados marginais:

«The postmodern condition of history and textuality is one of excess: history overflows the boundaries of narrative. That is to say the relationship between history and romance is negotiated in a proliferation of marginalia that continually interrupts the central text – dedicatory epistles, appendices, footnotes, and advertisements. And these negotiations are not easy to read, because the question asked by the postmodern condition of ironic temporality returns in another form: Do we take the marginalia seriously?

On the other hand, the marginalia have pretensions to be serious historical documents that adress, in one way or another, the problem of anachronism.» (*ibidem*: 74)

Na obra *The Enlightenment of the Historical Novel*, John MacQueen, delinea, de forma arrojada, uma ponte entre a História e a Literatura, afirmando que a verdadeira História será a história da literatura, que reflecta, com mais profundidade que a História propriamente dita, as preocupações e as inquietações da sociedade:

«The history of literature, and especially of poetry, is thus for the modern world almost the most important kind of history, because it is only here that the beginnings of a new age are to be discerned, and, by and large, it is as Men of Letters that the Heroes of modern times and of the future will function. Equally the literature, the poetry, of the past is the best way to understand what manifestations the Divine Idea had taken in the past.» (1989: 276-277)

Ao cotejar a Literatura e a História, Enrique Montero Cartelle e Maria Cruz Ingelmo pretendem acentuar a noção de interdependência existente, na actualidade, entre ambas as concepções. Como referimos anteriormente, trata-se de uma problemática bastante pertinente e analisada, pelos teóricos da Literatura e pelos filósofos da História. Em última instância, afiançam os críticos supramencionados, ambas as disciplinas estão intrinsecamente ligadas e, sem uma firme aliança, o seu discurso torna-se frio e estéril¹:

«Queremos decir con ello que se puede lograr perfectamente una novela histórica gracias a la exactitud histórica al igual que se construye un ensayo histórico, mas lo que da vida a una novela así concebida es su forma literaria, la ficción poética, la construcción literaria en estructura, concepción, modalidad, léxico, estilo, ritmo, etc. La historia sin la poética es como el pan sin sal. Por ello, si al experto en la época objeto temático no se une el poeta, suele resultar una obra fría. Pero al poeta se le perdonará fácilmente cualquier anacronismo histórico.» (*ibidem*, 1994: 258-259)

Albert Halsall (1984: 81) define um romance histórico-didáctico como tratando--se de um texto narrativo, onde se afirma a coexistência, num mesmo universo diegético, de acontecimentos e de personagens históricos e de acontecimentos e de personagens inventados. Na esteira da oposição estabelecida por Aristóteles, entre narração de

¹ Cf. Diana Bataggia, “Tiempo, verdad y historia en cuatro ficciones contemporáneas”, in Salem (coord.), 2006: 47: «Como nos dice Mario Vargas Llosa en su libro *La Verdad de las Mentiras*: «Sueño lúcido, fantasía encarnada, la ficción nos completa, a nosotros, seres mutilados a quienes ha sido impuesta la atroz dicotomía de tener una sola vida y los deseos y fantasías de desear mil.» – Vargas Llosa (1999). *La verdad de las mentiras*. Barcelona, Seix Barral: 11.

acontecimentos históricos e narração de acontecimentos inventados, estabelece, também, uma oposição dicotómica entre o que considera histórico e o que considera ficcional, estruturando o seu trabalho num esquema que define como «não analógico»:

a) Historicidade: corresponde à Historiografia, que enforma e reúne «biografias» oficiais de personagens históricas, compostas com um respeito escrupuloso pela documentação dos arquivos existentes. De qualquer forma, na sua óptica, o recurso ou a utilização destes materiais não assegura a objectividade desta categoria, uma vez que os documentos resultam de subjectividades múltiplas.

b) Ficcionalidade: nesta categoria, contrária à anterior, encontramos as narrativas de ficção, onde personagens e eventos não têm existência documental. As referências à História são mínimas, por isso, salienta que, neste universo, reinam o anacronismo, a arbitrariedade espacial e as personagens inventadas.

Na esteira da investigação que preconiza, Albert Halsall (*ibidem*) defende que este tipo de textos pode, ou não, sustentar o que denomina por «interferências», no âmbito das relações estabelecidas entre a Historiografia e a ficcionalidade. Considera que, num texto romanesco, as palavras e os actos das personagens ficcionais não entram em conflito com as versões históricas estabelecidas quer pelos historiadores respeitáveis, quer pelas *doxa* culturais em vigor. Acrescenta, ainda, que um leitor competente nunca se sentirá muito manipulado pelo texto (*ibidem*: 85-88). Contudo, nos romances históricos, podem ocorrer incidentes, como o facto de personagens históricas tecerem comentários elogiosos ou injuriosos sobre uma personagem inventada.

5. O HISTORIADOR E O ROMANCISTA

5.1. A Problemática da Verdade, no Discurso Histórico e no Discurso Literário

Segundo afiança o historiador Jacques Le Goff, na recensão que Arnaldo Momigliano¹ faz a Santo Mazzarino, aquele atesta que, para Mazzarino, «o historiador não é essencialmente um investigador profissional da verdade sobre o passado», mas um

¹ Arnaldo Momigliano (1967). “Il pensiero storico classico I-II”. *Rivista Storica Italiana*. Vol. LXXIX, 1: 206-219; cf. Jacques le Goff, 2000a.

«profético» intérprete do passado, condicionado pelas suas ideologias, pelas suas opiniões políticas, pela sua fé religiosa, por características étnicas e, também, embora não exclusivamente, pela situação social que vivencia. Na sua esteira, como na de outros historiadores já citados, qualquer evocação poética, mítica, utópica, ou, de algum modo, fantástica do passado, podem fazer parte integrante da historiografia. Ao reflectir sobre a tríade História – romancista – historiador, Avrom Fleishman (1972: 59) refere que todos estes conceitos intentam recuperar as cores originais dos factos revelados pela História, considerando-a como algo pré-existente, acabado e restaurável.

O historiador francês Georges Duby (1989) refere que, há algumas dezenas de anos, os historiadores se aperceberam de que «a reconstituição integral do passado era impossível», acrescentando que, independentemente da densidade dos vestígios, é inútil alguém esperar «poder “ressuscitar” tudo, como dizia Michelet.» (*ibidem*: 39-40). Noutra ocasião, profere que, ao iniciar-se no trabalho de investigação que lhe compete, como historiador, conseguiu perceber que os factos considerados históricos a que temos acesso vêm sempre tamisados pelo filtro do investigador:

«Aliás, mal me tinha iniciado no trabalho, quando avalei a distância entre essa verdade que o historiador persegue, e que se esquia sempre, e o que manifestam os testemunhos que está em condições de interrogar. Apercebi-me que entre essa verdade e eu se interpunha uma tela, eram as próprias fontes de onde retirava a minha informação, por muito límpidas, por muito atentamente filtradas que fossem. Os escritos que começava a explorar, essa massa de forais, notícias, essas peças de processos, de inventários, classificam-se no número dos documentos mais insuspeitos, mais neutros, mais factuais.» (Duby, 1992: 30-31)

Na obra que dedicam ao Romance Histórico, e na senda do que postula Linda Hutcheon, Ingelmo e Cartelle também fazem realçar a liberdade com que o romancista trabalha os factos históricos, facto que proporciona uma grande margem ao subjectivismo, se atentarmos na noção de que toda a informação a que se tem acesso, pela filologia, passa por um filtro crítico e pessoal do escritor. Por isso, não nos parece infrutífero invocar palavras de Ortega Y Gasset (1966: 24), quando este afiança que cada ser humano revela uma perspectiva própria de verdade (a sua). A perspectiva com que cada indivíduo (a)percebe (um)a realidade nem sempre é coincidente com a visão de outrem:

«Donde está mi pupila no está otra, lo que de la realidad ve mi pupila no lo ve otra... La realidad se ofrece, pues, en perspectivas individuales. Lo que para uno está en último plano, se halla para otro en primer término. El paisaje ordena sus tamaños y sus distancias de acuerdo con nuestra retina y nuestro corazón reparte los acentos...» (*apud* Yvancos, 2004: 25-26)

Teorizadores como Carlos Mata Induráin, Elisabeth Wesseling, Linda Hutcheon ou R. Collingwood frisam, contudo, um nível de separação entre o trabalho que compete ao romancista e o que deve realizar um historiador. Na sua óptica, este deve cingir-se à verdade histórica; o romancista deve ater-se à verdade romanesca e ambas as aproximações se complementam. Os investigadores testemunham, porém, que a objectividade total é uma particularidade que se revela impossível, mesmo para o historiador. Carlos Induráin faz, ainda, realçar o que designa por «carácter exemplar do Romance Histórico» (*in* Spang, 1998: 35-36), e estabelece um paralelismo dicotómico entre as definições de «historiador» e «romancista», que passamos a enunciar:

- Ambos utilizam como matéria-prima os materiais históricos, ainda que em proporções distintas. Todavia, a selecção dos feitos históricos que hão-de fazer parte das suas obras e o uso e interpretação que ambos lhes atribuem são muito diferentes.

- Ambos reflectem sobre a natureza humana e partilham a mesma preocupação pelo tempo. Embora o tratamento seja diferente, o resultado final é, em ambos, a narração de uma história.

- No romance histórico haverá sempre um processo de ficcionalização. Embora tanto o historiador como o romancista falem do passado; a História apresenta um discurso realista, o romance histórico apresenta um discurso fictício.

- Contrariamente ao romancista, o historiador tem a obrigação moral de revelar em que bases fundamenta as suas afirmações.

- Ao romancista histórico é lícito transpor os pensamentos presentes para o passado, coisa que não pode suceder com o historiador (deve estar subordinado à exactidão, à verdade, ao rigor científico (objectividade), enquanto o romancista deve ater-se à verdade literária (subjectividade) – «en la novela histórica la historia está siempre en situación ancilar respecto a la ficción novelesca.» (Induráin, *in* Spang, *ibidem*).

– O romancista tem mais liberdade que o historiador; pode inventar personagens fictícias, que poderão ser os protagonistas dos amores, das intrigas e das aventuras do romance, desde que se respeitem os factos históricos. Susan Sontag (2007) fez, igualmente, notar que a verdade do romancista, contrariamente à verdade do historiador, consente a arbitrariedade, «el misterio, la falta de motivación. La verdad de la narrativa se reabastece: pues hay mucho más que política y mucho más que el capricho de los sentimientos humanos.» (*ibidem*: 99). À semelhança de outros críticos da História/ Literatura da contemporaneidade, como Linda Hutcheon ou Elisabeth Wesseling, Susan Sontag ilustra o sentimento de que a História é, contiguamente, plural e individual e, por esse facto, pode restar, escondida, no mais íntimo, sem nunca ser desvendada – «La verdad de la narrativa muestra aquello para lo que nunca se hallará consuelo y lo desplaza con una disposición curativa ante la totalidad de lo finito y cósmico.» (*ibidem*: 99).

Palavras enunciadas por Paul Ricœur acentuam, de modo análogo, a concepção de que as construções do historiador, por oposição às do romancista, «visent à être des reconstructions du passé.» (*Temps et Récit*, 1985b, t.III: 204) e acentua que, pela utilização dos documentos, e através da prova documental, o historiador fica sujeito ao passado – «l'historien est soumis à ce qui, un jour, fut. Il a une dette à l'égard du passé, une dette de reconnaissance à l'égard des morts, qui fait de lui un débiteur insolvable.» (*ibidem*).¹ À semelhança do que sugerem investigadores anteriormente citados (Georges Duby, Linda Hutcheon ou Elisabeth Wesseling), em *Temps et Récit*, Paul Ricœur alerta para a selecção dos documentos e a sua hipotética falsificação, invocando o testemunho de Marc Bloch e Lucien le Febvre:

«Les faits, ces historiens ne cessent de le répéter, ne sont pas données dans les documents, mais les documents sont sélectionnés en fonction d'une problématique. Les documents eux-mêmes ne sont pas donnés : les archives officielles sont des institutions qui reflètent un choix implicite en faveur de l'histoire conçue comme recueil d'événements et comme chronique de l'État. Ce choix n'étant pas déclaré, le fait historique a pu paraître régi par le document et l'historien recevoir ses problèmes de ces données.» (1985a, t.I: 154)

¹ Cf. Maria de Fátima Marinho e Francisco Topa (coord.), 2004, vol. I: 351-363. Na página 355 é citado Manuel Figueiredo Ignez, 1774, tomo IV, s/p: «Discurso: «Sugeita-se a Historia á Fabula: tanta he a liberdade do Poeta, quanta a escravidão do Historiador.»

Porém, como foi já largamente assinalado, embora não sendo consensual distinguir qual a linha que determina a separação entre a Literatura e a História, há características que muitos críticos consideram imprescindíveis, na escrita de um romance histórico. Na sua obra *Panorama du roman historique*, G. Nélod ¹ (1969: 22, *apud* Spang, 1998: 80) salienta que o romancista nunca pintará com uma exactidão escrupulosa os acontecimentos históricos vividos, os seres objectivamente conhecidos e existentes, porque essa «fidelidad servil lo transformaría en un autor de memorias [...] y le quitaría enseguida su carácter específico de autor de novelas. Las palabras *novela* y *novelesco* implican por su misma naturaleza la preponderancia de lo imaginario sobre lo real.» Já Ingelmo e Cartelle (1994: 262) defendem, pelo contrário, que um leitor pode não se sentir minimamente atraído pela leitura da História, mas poderá ficar apaixonado pela leitura de romances históricos, na esteira da concepção romântica de que um bom livro romanceado pode ensinar mais que um livro de História. Citam, neste âmbito, Gilbert Highet², que sustenta que «El pasado se hace más real cuando se le siente como ficción que cuando se le siente como hecho histórico» (*ibidem*).

Cartelle e Ingelmo defendem que o romancista de um romance histórico não é, habitualmente, um historiador, caso contrário, teria escrito monografias históricas; acrescentam, de seguida, que, apesar desse facto, aquele não pode dar largas pinceladas à imaginação – «De esta manera tenemos dos vertientes principales de análisis. La primera es el conocimiento, uso y manejo de las fuentes. La segunda la técnica narrativa del novelista al dar forma y vida a esos personajes y a esa época pasada.» (*ibidem*: 8-9). Harald Weinrich afirma, a propósito desta temática, que o historiador comenta e reconta, simultaneamente, e, de seguida, procede às explicações – «C'est pourquoi les temps de la représentation historique sont mixtes: "en histoire, la structure fondamentale de la représentation consiste à enchâsser du récit dans du commentaire"»³.

Diane Elam sublinha (1992: 141) que, antes do advento da «História científica» de Ranke, no século XIX a Literatura e a História eram consideradas como ramos da mesma árvore do saber. Na actualidade, muitos críticos contestam a separação literário/ histórico.

¹ G. Nélod (1969). *Panorama du roman historique*. Paris: Soc. Gén. D'Éditions: 22; nota de rodapé 1.

² Gilbert Highet (1978 [1949]). *La tradición clásica II*. México: 83.

³ Harald Weinrich (1964). *Tempus, Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag. [Traduction française sous le titre *Le Temps*. Paris : Éditions du SEUIL, 1973 : 79] ; *apud* Paul Ricœur, 1984, t.II: 105.

As recentes leituras críticas da História e da Ficção têm-se concentrado mais naquilo que as duas formas têm em comum que nas suas diferenças; a força de ambas advém mais da verosimilhança que da verdade objectiva; ambas são identificadas como constructos linguísticos, altamente convencionalizados nas suas formas narrativas; ambas parecem ser, igualmente, intertextuais. Na esteira do que afirmam, v.g., Linda Hutcheon (1985) Georges Duby (1989) ou Paul Ricoeur (1985b)¹, já a autora do romance *Memórias de Adriano* referia que:

«(...) o romancista nunca faz mais que interpretar, com a ajuda dos processos do seu tempo, um certo número de factos passados, de lembranças conscientes ou não, pessoais ou não, tecidos com o mesmo material que a História. (...). No nosso tempo, o romance histórico, ou o que, por comodidade, se consente em designar como tal, só pode ser imerso num tempo reencontrado, tomada de posse de um mundo interior.» (Yourcenar, 2002 [1974]: 232)

Na obra *O Tempo, Esse Grande Escultor*, a romancista afiançava, igualmente, que os historiadores «se forçavam a reescrever os discursos que inseriam na sua obra a fim de os levar a exprimir o que o orador teria dito ou deveria ter querido dizer.» (2001 [1983]: 29-30). Leiamos as suas declarações:

«De tempos a tempos uma frase histórica, autêntica ou falsa: (à distância a que nos encontramos ousou pensar que a sua autenticidade importa pouco), permite-nos ouvir uma voz elevada quase sempre ao nível do grito ou ainda uma afirmação decisiva que resume uma situação e fica gravada para a posteridade (*Tu quoque, Brute... Qualis artifex... Alea jacta est...*). Ouvimo-las por assim dizer no vazio, separadas das palavras ou dos gritos que as precederam ou seguiram (...).

Felizmente existem os documentos sublitterários (...), que não sofreram a filtragem ou a montagem que a literatura necessariamente implica. (...)

«Não citarei mais de um exemplo: pus na boca de Adriano, muito pouco amplificado, um incidente relatado numa crónica. O imperador doente pedira veneno ao medico e este ter-se-ia suicidado para não ter de lho negar. O romancista acrescenta a este relato esquemático alguns pormenores que deseja plausíveis: a simpatia do imperador pelo jovem médico («eu gostava daquele espírito entusiasta e sonhador e do fogo escuro dos seus olhos profundos»), os subterfúgios usados para convencer o medico

¹ Paul Ricoeur, 1985b, t. III: 169: «La mort, en histoire, revêt une signification (...) ambiguë où se mêlent la référence à l'intimité de la mortalité de chaque homme et la référence au caractère public du remplacement des morts par les vivants. (...) Et pourtant, la mort ne peut être éliminée du champ d'attention de l'historien, sous peine que l'histoire perde sa qualité historique.»

principal, Hermógenes, a ir passar o dia a Roma de modo a deixá-lo nas mãos do seu jovem substituto que lhe faria esse último favor (...).» (*ibidem*)

Ainda no que concerne ao romance do imperador Adriano, declara:

«Menti o menos possível. Todavia, o interesse público e a decência forçaram-me a alterar certos factos. A verdade que pretendo expor aqui não é particularmente escandalosa, ou só o é na medida em que toda a verdade provoca escândalo. (...)

Como toda a gente, só disponho de três meios para avaliar a existência humana: o estudo de nós próprios, o mais difícil e o mais perigoso (...); a observação dos homens, que na maior parte dos casos fazem tudo para nos esconder os seus segredos ou para nos convencer de que os têm; os livros, com os erros particulares de perspectiva que nascem entre as suas linhas. Li quase tudo quanto os nossos historiadores, os nossos poetas e mesmo os nossos narradores escreveram, apesar de estes últimos serem considerados frívolos, devo-lhes talvez mais informações do que as que recebi das situações bastante variadas da minha própria vida». (*ibidem*, 2002 [1951]: 24)

À luz dos preceitos avalizados pela perspectiva contemporânea, o chamado romance histórico pós-moderno apresenta como uma das características fundamentais a auto-reflexividade, ou a crítica irónica do passado, que não é revisto com nostalgia. Annick Bouillaguet (1996: 19) e Elisabeth Wesseling (1991) aludem ao facto de a escrita imitativa ser eminentemente reflexiva, por oposição à literatura de primeiro nível ou grau, que fixa, comumente, como propósito inicial representar o real¹. Hutcheon (1991: 282-286) faz concatenar a paródia com a autoreflexividade patente na metaficção historiográfica, porque ambas funcionam como marcadores do literário e como desafios às limitações desse próprio conceito de literário. Salienta, pois, que o chamado pósmodernismo representa a tentativa de re-historicizar a arte e a teoria, fazendo notar que a mais contraditória de todas as formas de arte pós-moderna seja a fotografia.

¹ Annick Bouillaguet, 1996: 145: «l'écriture imitative est éminemment réflexive: alors que la littérature de premier degré se fixe communément pour objectif de représenter le réel, le pastiche et la parodie représentent la littérature (l'œuvre première, l'œuvre-cible) par et dans la littérature (l'œuvre seconde, l'œuvre qui parle d'une autre et tire d'elle sa substance). Le texte de seconde main est souvent un texte allègre, où se lit le plaisir du créateur. Il postule un lecteur de seconde vue, un décrypteur. Le plaisir, alors, naît de la coexistence d'une double lecture (celle du parodiste, celle de son lecteur) (...) – plaisir de contempler une œuvre et son contraire, de s'enchanter de l'une comme de l'autre, bref, le plaisir de n'avoir pas à choisir son plaisir.»

Annick Bouillaguet declara que o pastiche e a paródia representam o sistema modelizante secundário que é a Literatura, dentro da própria Literatura (a obra-alvo) e a obra parodiada, que postula um leitor que analise o texto e detecte a dupla leitura que tem de ser efectuada. E como o passado nos chega sempre textualizado e visto na perspectiva do historiador, as linhas contemporâneas questionam as *res gestae*, apresentando-as como independentes da *historia rerum gestarum*, chamando a atenção para a problemática da subjectividade e da parcialidade do discurso histórico e, em última instância, da sua falsidade (cf. Wesseling, 1991).

Mas, na realidade, que papel se atribui ao conceito de *veraz*? Segundo Bernard Williams, a cultura moderna apresenta duas atitudes contraditórias e até paradoxais – se, por um lado, manifesta uma grande apreensão perante o que considera ser a verdade (ninguém quer ser enganado), simultaneamente, revela um grande cepticismo perante a ideia de uma verdade objectiva (Williams, 2006).

A modelização paródica da História assume-se como outra das características do romance contemporâneo. Na verdade, por vezes, na leitura dos denominados romances históricos pós-modernos, cabe ao leitor juntar as peças de um puzzle onde a História perspectivada não segue a historiografia canónica e oficial, mas chega a questioná-la e a invertê-la (Hutcheon: 1989; Wesseling: 1991). De facto, a História (a)percebida pela contemporaneidade apresenta-se como uma História “in the making”, afiança Wesseling, como uma História que se vai construindo e cuja multiplicidade de vozes (polifonia ou, segundo o termo bachtiniano, «heteroglossia») favorece o aparecimento de histórias alternativas e a reflexão sobre questões aceites sem hesitação, no passado. É o caso das vozes contemporâneas que, de forma autobiográfica, narram na primeira pessoa (biografias e memórias) acontecimentos passados, numa focalização que se caracteriza pela heterodoxia face à História canónica – as vozes dos proscritos, das mulheres, dos silenciados, dos que não constam nos registos oficiais¹. Quanto ao processo narrativo, também não deparamos, já, com a posição de um narrador onisciente, que,

¹ Cf. Carlos Induráin, “Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica”, in Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Induráin (eds.), 1998 [1995]: 12: «Y la literatura, siempre reflejo en mayor o menor medida de la realidad del momento, incluirá en sus creaciones todos esos ecos, tanto los decisivos para el discurrir de la humanidad toda, como los pequeños sucesos particulares, que no por cotidianos son menos determinantes para cada persona.»

demiurgicamente, controla a narrativa e o universo interior das personagens. Ainda na esteira de E. Wesseling, podemos referir que, contrariamente ao que afirmam certos teóricos, como Terry Eagleton, o pós-modernismo inquire acerca da utilização do conhecimento histórico numa perspectiva epistemológica ou política.

Na contemporaneidade, modeliza-se, parodicamente, a História, reescrevendo-se de forma diversa ou alternativa aos factos conhecidos pela historiografia oficial. Tal procedimento surge também nas obras de Mário de Carvalho. Em *A Paixão do Conde de Fróis*, destaca-se o episódio da Guerra Fantástica, ocorrida em 1762. A ironia é marcadamente risível, na personagem do conde, que, depois da boémia, se redime, defendendo, com uma rigidez excessiva, o comando da praça de S. Gens. Esta atitude extremista e inflexível torna-o vítima da sua própria guerra, sendo traído pelos seus soldados e pelos habitantes de S. Gens. A relação que se institui entre a Literatura e a História, como vimos noutros romances citados, permite-nos problematizar, ou questionar quais as implicações axiológicas que se prendem com a nova maneira de a encarar (Arnaut, 2002: 364). Escutemos palavras de Agustina Bessa-Luís, proferidas no romance *Adivinhas de Pedro e Inês*: «Não sei porque (sic) se dá mais crédito à História arrumada em arquivos do que à literatura divulgada como arte de poetas. Mentem estes menos do que os outros» (1983: 132).

6. O Romance Histórico

«On ne récrit pas la même histoire, on écrit une autre histoire. Mais on peut toujours en discuter : l'histoire n'est pas condamnée à rester un champ de bataille entre points de vue irréconciliables ; il y a place pour un pluralisme critique, lequel, s'il admet plus d'un point de vue, ne les tient pas tous pour également légitimes.»

(Paul Ricœur, 1985b, t.III: 171)

Se é possível falar de uma determinação social no fenómeno literário, o surgimento do romance histórico, segundo teóricos como Georges Lukács, associa-se ao advento do século XIX, fruto de condições sociais e políticas muito precisas, como a Revolução Francesa (1789) ou as invasões Napoleónicas, o alvorecer da era industrial, o nascimento do Capitalismo ou a ascensão política da burguesia. É praticamente consensual a posição que defende Walter Scott como sendo o *pai* ou o *inventor* deste género romanesco, ao publicar

Waverley, em 1814. Com a publicação desta obra surge a designação de *romance histórico* para designar todas as narrativas que apresentam personagens fictícias e históricas actuando num contexto social e político precisos.

Os romances do século XVII, segundo a perspectiva de Luckács, não poderão considerar-se históricos, mesmo se situados num passado longínquo, porque os escritores da época limitavam-se à escolha de temas e de ambientes históricos; porém, a psicologia das personagens e o meio ambiente descrito reflectiam, inequivocamente, a época do autor. Existem, de facto, numerosos romances ingleses – «*antiquary novels*» –, da segunda metade do século XVIII, mas neles não existe vontade de reconstruir o passado; apenas são históricos na sua aparência exterior/ externa, correspondendo, a psicologia das personagens e os costumes descritos, à época dos seus autores.

Maria Laura Bettencourt (1979) salienta que a obra do mestre escocês deve bastante ao romance gótico, mas que apresenta um quadro real de costumes e ambientes, facto que faz de Scott o grande precursor do romance histórico. Segundo a óptica do autor de *Le Roman Historique*, Georges Lukács o romance histórico de Scott espelha e continua o romance realista do século XVIII, mas a sua inovação estende-se à pintura de costumes e à inclusão, no romance, de novas estratégias narrativas¹:

«(...) les nouveaux traits artistiques que le roman de Scott a introduits dans la littérature épique: la vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements, le caractère dramatique de l'action et, en rapport étroit avec ceci, le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman.» (2000 [1965]: 31)

Barbara Foley equaciona a diferença entre os textos setecentistas (pseudofactuais) e os do século XIX, que desenhariam retratos dos movimentos históricos:

«Unlike the documentary materials in the pseudofactual novel, which testify to the text's authenticity but not necessarily to its truth, these documentary materials establish the verifiability of the text's generalized portraiture of customs and historical movements.» (1986: 150)

¹ Cf. Avrom Fleishman, 1972 [1971]: 3.

Walter Scott, o chamado pai do romance histórico, recordava o passado tornando-o o mais fiel possível. Nas suas obras, a interligação entre História e diegese pauta-se pela inclusão de pormenores históricos muito precisos e as personagens inventadas são colocadas em primeiro plano, de forma a que a visão da História não colida com a historiografia oficial. Mas, se a estética romântica considerou como condição *sine qua non* a existência de algumas características irrefutáveis para que o romance fosse considerado histórico, designadamente a presença dos *topoi* de tempo e espaço, ou a presença de elementos de cariz histórico, a metaficção historiográfica, segundo a terminologia de Linda Hutcheon, ou o chamado romance histórico pós-moderno, não promove nem corrobora essa assunção. De facto, os chamados romancistas pós-modernos não aceitam que aqueles *topoi* sejam fundamentais nem que constituam um elemento basilar na construção romanesca.

Leo Bersani referencia a pertinência do recurso aos *topoi* espaço-temporais, nos romances realistas, porque as datas constituem marcos muito importantes, neste tipo de literatura. É muito frequente que o início do primeiro parágrafo de inumeráveis romances do século XIX referencie o ano exacto do começo da trama, oferecendo-nos, igualmente, a ilusão de autenticidade histórica (in Barthes et alii, 1982: 50-51)¹. Bersani declara, ainda, que o autor chega a interromper a narração para nos relembrar que se trata de uma história e este facto produz um efeito corrosivo (*ibidem*: 56-57). Apesar desta alegação, o supracitado crítico declara que, no romance realista, o conflito mais frequente é o que opõe uma sociedade e um herói que recusa os limites que essa mesma sociedade quer impor-lhe. A literatura realista talvez faça prova de uma certa perversa sedução, ao proclamar a superioridade da imaginação, que condena. Contudo, é fácil verificar a natureza profundamente irrealista desta proclamação: a literatura realista mais não pode que representar uma nostalgia sentimental, acrescenta Bersani (*ibidem*: 70).

À semelhança dos preceitos defendidos por Avrom Fleishman, Carlos Mata Induráin (in Spang, 1998) referencia que, para que um romance seja considerado histórico, a acção (fictícia ou real), deve situar-se num passado (real/ histórico), relativamente longínquo e deve tentar reconstruir (ou, pelo menos, intentá-lo) a época em que se situa a acção. A distância temporal que alguns críticos defendem, como a separação mínima de 50 anos

¹ Leo Bersani, «Le réalisme et la peur du désir»; in Roland Barthes et alii, 1982: 50-51.

entre o romance e o tempo em que decorre a acção, não deixa de ser um marco arbitrário, como atestam Fleishman ou Kaufman.

Segundo Kurt Spang (1988: 65-67), há dois tipos de romance histórico, o «*Romance Histórico Ilusionista*» e o «*Romance Histórico Anti-ilusionista*». Ao introduzir, para esta tipologia, os termos referidos, Spang declara ter-se inspirado numa distinção já clássica, no âmbito da dramaturgia, onde o vocábulo «ilusionista» se refere ao teatro aristotélico. Na sua óptica, pode revelar-se um tanto arbitrária, a afirmação de que o romance histórico se inicia com o que foi cultivado por Walter Scott. Para que o romance histórico nascesse como género autónomo – acrescenta – era imprescindível a consciência da autonomia da História e da Literatura, que surge apenas com o Romantismo e o Positivismo. Consequentemente, o exegeta apresenta como características próprias de ambos os tipos de romance as características que passamos a enunciar (Spang, 1998: 60-79):

a) O *Romance Histórico Ilusionista* recorre à ilusão e corresponde ao romance histórico que se cultiva até finais do século XIX. Nele, cria-se a ilusão da realidade, de forma a que o receptor perca a consciência de estar assistir a uma representação, deixando-se quase hipnotizar, pela problemática da obra e das figuras representadas. Nestes romances, tenta criar-se a ilusão de autenticidade e de veracidade do narrado, dando-se a impressão de uma reprodução autêntica do acontecer histórico; não raro, o autor afirmar que a história que narra é verídica ou aduz outras provas que garantam a sua veracidade, como sucede nos romances de Walter Scott. A atitude fundamental que subjaz a este modo de romancear é o do diálogo do narrador com a História, concedendo-se, à História e ao narrador, uma capacidade interlocutiva: se o narrador, por circunstâncias do relato, se vê obrigado a alterar o cenário, explica detalhadamente essa alteração, não se exigindo, por isso, grande esforço, aos leitores, para identificar acontecimentos ou interrelações (tal facto, poderia quebrar o «feitiço» e «despertá-lo»). Neste tipo de romance cria-se a impressão de que a ficção e a História coincidem, ignorando-se ou escondendo-se o hiato existente entre a História e a Literatura. Um dos estímulos para a criação de romances desta índole é a apresentação de figuras destacadas e exemplares, que possam servir de modelo, e tende a distinguir-se, de forma extremada e taxativa, entre os bons e os vilões (nesta tendência de exaltação do indivíduo, não deve ignorar-se a influência do idealismo romântico). Destacam-se, igualmente, as façanhas nobres de figuras de estirpe elevada, de soberanos e heróis que

provocam mudanças sociais, em gloriosas batalhas, em que tudo se resolve e soluciona. Nalguns romances históricos de época de transição, observa-se uma mescla equilibrada de ambas as estirpes, porém, com frequência, o subtema da narração converte-se no declínio da aristocracia.

No *Romance Histórico Ilusionista* («**novela histórica ilusionista**») procede-se a descrições exaustivas e minuciosas de figuras, espaços e acontecimentos e a um paulatino avançar da acção, com recurso a diálogos prolixos, criando-se a ilusão de um mundo total e autárquico (autónomo), em que os leitores podem entrar, esquecendo-se do seu próprio mundo, dando-se preferência aos recursos descritivos e miméticos. Evocam-se, também, lugares e feitos históricos, e tenta-se a reconstrução das mentalidades da época evocada, como se não se conhecessem as consequências dos acontecimentos plasmados na narração. Neste tipo de romance pode, todavia, verificar-se o inverso desta situação – estabelecer expressamente um contraste entre o sentir da época presente vs. costumes da época remota, evocada na narração. Kurt Spang acentua, como outra das características predominantes neste tipo de romance, a relevância da paisagem, no romance do século XIX, em que a Natureza surge como espelho ou reflexo das emoções e das paixões. Porém, uma das características inerentes ao *Romance Histórico Ilusionista* mais pertinentes é a da coerência, lógica ou unidade narrativa; de facto, os relatos dos acontecimentos são apresentados linear e cronologicamente, no sentido aristotélico, instituindo-se, na narrativa, um princípio, um meio e um fim.

No que respeita à figura do narrador, é preferencialmente apresentado como sendo onnisciente – conhece as origens, o final e a intimidade das suas personagens, todavia, não raro, a sua onnisciência é limitada e traduz-se por dúvidas expressas pelo próprio narrador (contradições que podem surgir entre o que afirma o editor fictício de um texto e os dados expostos no prólogo e/ ou epílogo); outras vezes, os recursos corroboram a onnisciência do narrador, ao recorrer-se a testemunhas oculares, que confirmam os factos expostos.

b) O *Romance Histórico Anti-Ilusionista* («novela histórica antiilusionista**»)** corresponde ao romance que se cultiva em finais do século XIX, até à actualidade; neste padrão romanesco, parte-se do pressuposto de que, por um lado, os acontecimentos não são unívocos a nível temporal, nem tão pouco a História que deles projectam e elaboram os historiadores. O romance histórico desta natureza tem dois objectivos autónomos: criar um

mundo fictício e apresentar, paralelamente, a História, ao abandonar a pseudo-objectividade do tipo ilusionista e ao acentuar a subjectividade do narrador e a índole do artefacto, aliada à importância e à prioridade concedida aos aspectos formais, intentando «evitar que se produza no leitor a ilusão de autenticidade e de totalidade do conteúdo apresentado» (*ibidem*: 70). Há, de facto, uma grande tendência para se reconhecer a plurivocalidade histórica e para se apresentar(em) a(s) História(s) no plural.

No que concerne à trama narrativa, longe estamos da linearidade do romance do século XIX. De facto, verifica-se uma grande incoerência narratorial, em que persistem segmentos alternantes, uma trama complexa, fragmentária e, por vezes, descontínua, aliadas a uma inconclusão do conflito apresentado que, frequentemente, cambia da História das grandes massas ou dos grandes e heróicos feitos, para uma intrahistória do mundo pessoal e quotidiano. O narrador admite, regularmente, a sua incapacidade para explicar incongruências e o autor procura, assim, de forma velada ou explícita, «despertar» o leitor, acordá-lo de uma possível «hipnose», e chamar a sua atenção para o carácter de artefacto do texto que está a ler, relembrando, através de notas ou comentários, que o passado que conhecemos nos chega textualizado e as fontes conhecidas vêm sempre tamisadas pelo filtro do historiador/ escritor.

Kurt Spang acrescenta, de forma análoga, que uma das estratégias/ recursos mais eficazes para conseguir a alienação é a descontinuidade e a heterogeneidade dos acontecimentos, por isso, a História narrada deixa de fluir de forma contínua e unitária e converte-se numa espécie de *puzzle*, cujas peças têm uma coesão intrinsecamente precária. Nos romances contemporâneos, procura-se, de igual modo, evitar a linearidade da narração, intercalando-se comentários e reflexões sobre o narrado e a própria narração contém reflexões metahistóricas, caracterizando-se pela introdução de palavras e de orações em idiomas estrangeiros ou expressões dialectais nos diálogos das figuras de baixa estirpe. Verifica-se, ainda, uma justaposição aleatória, ou pouco coerente, de quadros não hierarquizados, uma organização atectónica, que reflecte, claramente, a consideração da História como uma acumulação de acontecimentos inconexos, mas de igual valor.

Quanto às personagens, procedem de estirpes sociais baixas e humildes e, neste âmbito, o autor renuncia à dicotomia maniqueísta de maus *versus* bons, introduzindo matizes que tornam mais verosímeis e mais humanas as figuras que apresenta e expõe.

Produzem-se obras, ainda que escassas, de figuras protagonistas, de alta estirpe, que o autor desmascara, no decurso da narração. O narrador baixa as figuras do pedestal em que a História e a tradição as haviam colocado; outras vezes, enaltecem-se certas figuras de baixa estirpe. Destacam-se, ainda, grupos sociais e ideológicos, instituições, e questiona-se o papel do indivíduo, insistindo-se nos seus condicionamentos ou determinações; considera-se, por fim, que as mudanças sociais são provocadas pelos sistemas, não pelos indivíduos.

Pelo exposto, analisadas estas premissas, verificamos que a atitude do autor/narrador é a de um observador com um saber limitado, impassível e distanciado, que se despersonaliza ou desaparece quase totalmente. Segundo as características apresentadas por Spang, neste tipo de romance verifica-se uma alteração de vozes narrativas e de perspectivas, bem como da natureza dos textos, introduzindo-se, com frequência, o diálogo não organizado como diálogo narrativo, mas como diálogo dramático, com o nome dos interlocutores no início de cada réplica, como podemos verificar nos estudos que efectuámos nos romances analisados do escritor Mário de Carvalho, designadamente em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*.

Kurt Spang (1998: 77-78) realça, nos seus estudos relativos às personagens incluídas nos romances históricos, a denominação atribuída por Paul Ricœur, para quem existem figuras «representadoras» (traduzidas em configurações literárias de pessoas reais do passado), e figuras «significadoras» (inventadas pelo(a) autor(a) e fictícias, ou simplesmente anónimas, sem papel individualizado. – «la fonction de *représentance* exercée par la connaissance historique à l'égard du passé «réel»; «la fonction de *signifiance* (...) revêt le récit de fiction, lorsque la lecture met en rapport le monde du texte et le monde du lecteur.» (Ricœur, 1985b: 203). Convém salientar que Paul Ricœur referencia a apropriação que faz, da terminologia de Karl Heussi:

«Et j'adopterai à sa suite la distinction entre représenter, pris au sens de tenir lieu (*vertreten*) de quelque chose, et représenter, au sens de donner une image mentale d'une chose extérieure absente (*sich vorstellen*). La trace, en effet, en tant qu'elle est laissée par le passé, vaut pour lui : elle exerce à son égard une fonction de *lieutenance*, de *représentance* (*Vertretung*). Cette fonction caractérise la référence *indirecte*, propre à une connaissance par trace, et distingue de tout autre le mode référentiel de l'histoire par rapport au passé.» (*Ibidem*: 204)

Ainda segundo o testemunho de Kurt Spang (1998: 73-74), há a destacar uma terceira forma de organização do romance histórico, menos frequente, que é a epistolar (mesmo que fictícia). Esta apresentação oferece a possibilidade do polifacetismo, muito ao gosto dos romancistas históricos contemporâneos e muito adequado ao tipo antiilusionista (pela parcelação e a alienação). Nele se inserem intertextos reais ou fictícios, sob a forma de documentos, extractos de crónicas, poemas, cartas, etc.. A forma mais extensa é a narração dentro da narração, em que se verifica a existência de um texto com um narrador distinto do da narração principal, com as suas próprias personagens, vivendo no seu espaço e no seu tempo próprios.

6.1. O Romance Histórico Contemporâneo

O romance histórico contemporâneo não apresenta como escopo primordial o didactismo nem a evocação fiel de um passado histórico. Podemos constatar, ao longo dos últimos anos, que os autores contemporâneos estão cientes de que tanto a narração histórica como a ficção/ narração fictícia/ficcional são construções ou constructos humanos e transportam esta problemática para os seus textos: «Esta premisa, base del pensamiento histórico teórico moderno, constituye el fundamento de la elaboración y revisión del pasado de los que se ocupa la novela.» (Pulgarín, 1995: 16). Tacitamente, ou, de forma paródica e explícita, na contemporaneidade, o romance histórico anula a diferenciação entre a história oficial e a privada como duas escritas que confluem, igualmente válidas e igualmente enganosas. Segundo afiança Hutcheon, há determinadas características que são fundamentais, na metaficção historiográfica, sublinhando o facto de os textos poderem ser contraditórios e, sobretudo, paródicos, na relação intertextual que estabelecem com a tradição, rompendo, frequentemente, com as convenções literárias que o género implica.

Diane Elam (1992) certifica que, por oposição ao projecto modernista, o pós-modernismo tende a reconhecer o passado *como passado*, assinalando, concomitantemente, que este reconhecimento deriva de uma ironia retrospectiva (ou pós-escrita – «post-scripted») procedente de uma irónica temporalidade – «Silence and

uncertainty – the ironic relationship to the past.» (*ibidem*: 42)¹. Na perspectiva da exegeta, a condição pós-moderna da História e da textualidade surge como o resultado de um excesso comum – «the inability to stay within historical and aesthetic boundaries» (*ibidem*: 11).

O romance pós-moderno questiona os conceitos que sempre estiveram associados ao humanismo liberal: a autonomia, a transcendência, a certeza, a autoridade, a unidade, a totalização, a universalização, o centro, a continuidade, a homogeneidade, a singularidade, a origem, etc.. Ao questionar estes conceitos, não pretende negá-los, mas interrogar a sua ligação com a experiência (cf. Pulgarín, 1995: 24). Destarte, o pós-modernismo não nega, mas problematiza – ou questiona – a actividade completa da referência, sendo, a História, utilizada, e nunca reflectida cristalinamente (*ibidem*: 48). A metaficção historiográfica ensina os leitores a analisar os referentes como imaginados e, por vezes, a crise da referencialidade e o triunfo da ficção surgem como a grande contrapartida, ante a debilidade da realidade (cf. Hutcheon, 1988: 153).

No trabalho levado a cabo por vários críticos, conseguimos perceber que a documentação intercalada nalguns romances, ao invés de intensificar a veracidade da História (em obras que se pretendem históricas ou testemunhais), acentuam a dúvida e a irrealidade, que se vai apoderando, aos poucos, do romance, ainda que, pretensamente, garanta o seu tom realista. Assim, produz-se um efeito de desestabilização, traduzido numa componente irónico-humorística. E, como afiançam vários teóricos, o carácter efabulador dos romances cresce, quando, na análise das fontes, somos confrontados com a falsidade das procedências – fontes apócrifas; narradores oniscientes que dominam a narração e manipulam todo o material, do seu ponto de vista irónico e os leitores estão cónscios deste procedimento. O pós-modernismo problematiza a noção de representação da realidade e põe a manifesto a diferença entre os sucessos históricos e os feitos pelos quais tomamos consciência desse passado. Pode considerar-se que o pós-modernismo é simultaneamente cúmplice e crítico das normas pré-estabelecidas em que se inscreve. Põem-se de parte as visões e/ ou interpretações unilaterais e sublimantes da História, facto que, não raro, produz um distanciamento, dando valor a vozes distintas, complementares e, inclusive, contraditórias, da História (cf. Pulgarín, 1995: 105). Já Marguerite Yourcenar, na obra *O*

¹ Cf. Carlos Induráin, in Kurt Spang et alii, 1998: 12; nota de rodapé 1: «En este sentido, toda novela, sea o no de temática histórica, presenta de alguna manera un carácter histórico, pues sus protagonistas no pueden prescindir del devenir histórico en el que están insertos.»

Tempo, Esse Grande Escultor, destacava esta noção da distanciação dos factos, pela temporalidade ocorrida, facto que provoca, inquestionavelmente, um distanciamento, em termos de memória, podendo afectá-la – e afectando-a, obviamente:

«É natural que, dentre as centenas e milhares de páginas lidas, a nossa memória não saiba bem determinar se umas linhas foram rememoradas tal e qual ou retocadas pela imaginação ou, ainda, inventadas como a imaginação inventa, combinando entre si nomes e pormenores vindos de vários lados.» (Yourcenar, 2001 [1983]: 82)

Linda Hutcheon (1991: 161-162) certifica que, na chamada metaficção historiográfica/ romance histórico pós-moderno estamos, epistemologicamente, limitados na nossa capacidade de conhecer o passado, pois todos somos espectadores e actores do processo histórico, concomitantemente. Claude Nicolet assinala a relevância que assume cada era, inserta nos romances de cariz histórico, afinal, uma metáfora das preocupações e das vivências da contemporaneidade de cada indivíduo – «Chaque époque, chaque pays invente ou réinvente une Grèce ou une Rome largement marquées par les préoccupations explicites ou implicites de leur temps.»¹, facto incondicionalmente presente em obras históricas como *Quatrocentos Mil Sestércios* ou *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, de Mário de Carvalho. O passado longínquo em que se inserem estas narrativas e os acontecimentos nelas expostos servem apenas de pretexto para, «sabidamente, se proceder a uma censura que visa, inequivocamente, a contemporaneidade, no que tem de mais frágil, a nível das instituições, da desagregação de mentalidades e da violência» (Constâncio, 2007: 53), sobretudo o romance ocorrido em Tarcis:

«Quando escrevo um livro sobre a Lusitânia romana – *Um Deus Passeando...* (sic) –, deve ser claro para o leitor que estou a pensar nos dias de hoje, sem com isso procurar fazer um paralelismo estrito, que as situações não são comparáveis. Essa inquietação minha está lá. Alguma coisa na queda do Império Romano me incomoda.» (Carvalho, in Cotrim, 1996: 46)

¹ Claude Nicolet, "Rome et les conceptions de l'État en France et en Allemagne au XIX^e "; in W. Blockmans, *Visions sur le développement des états européens. Théories et historiographies de l'état moderne*. Actes du colloque organisé par la Fondation Européenne de la Science et l'école Française de Rome. Rome, 18-31 mars, 1990-1993. 17-18; *apud* Paulo Mendes Pinto, 1999: 571.

De acordo com Kurt Spang, o momento correspondente à enunciação é, usualmente, separado do momento em que ocorreram os factos, mas pode, igualmente, ocorrer em simultâneo – é o que sucede no romance histórico epistolar, cuja estruturação faz olvidar o momento da criação do romance. O crítico alerta, ainda, para a implicação da voz narrativa patente no romance histórico, facto que é, geralmente, inevitável. Em muitos casos, a tomada de posição do narrador/autor e a sua parcialidade são, de tal forma evidentes, que não é deixado espaço aos leitores para formarem a sua opinião pessoal.

No que concerne às opções efectuadas, sabe-se que, ao escolher-se um tema ou uma situação histórica para plasmar num relato, se estabelece um paralelo, ou um contraste com a situação contemporânea, sobre a qual se pretende ou intenta, de forma aberta ou velada, emitir juízos de valor ou sugerir panaceias. Spang acrescenta, de igual modo, que a preferência por uma determinada época, por determinado país ou por uma determinada personagem não constituem factores anódinos, mas implicam, ao invés, uma selecção – «La implicación no tiene que formularse, desde luego, de modo explícito.» (Spang, 1998: 75-77)

Uma das preferências romanescas mais preferidas na cultura ocidental, ao longo dos tempos, tem sido o topos da *decadência de Roma*, constituindo a imagem preferencial da visão do declínio, como profere Pierre Chaunu¹:

«La décadence, dans la mémoire historique la plus élaborée, la nôtre [...], c'est Rome. Aujourd'hui encore, c'est à l'aune de la décadence romaine que la conscience collective de nos pays, dans le monde postindustriel inquiet, apprécie le risque de la décadence. Les hommes des médias le sentent. Cette sensibilité, je l'ai, non sans quelque surprise, éprouvée, voici quelques années.» (1983: 165)

Os cenários históricos nas obras citadas de Mário de Carvalho servem de palco para expor a decadência vigente na actualidade, onde, sob a máscara da pretensa democracia, se escondem a mais cruel hipocrisia, a falta de valores e de escrúpulos de quem tudo faz, para se salvaguardar, ainda que, para isso, tenha de trair amigos, conhecidos, ou, inclusive, assassinar a esposa. Paulo Mendes Pinto acentua a noção de que temos de partir do pressuposto de que todos os discursos são, obviamente, do seu tempo, e que se verifica

¹ Pierre Chaunu (1983). *Historia y decadencia*. Barcelona: Juan Granica Ediciones; *apud* Paulo Mendes Pinto, 1999: 571-572.

essa constatação «na historiografia sobre a *decadência e queda de Roma*, um topos da cultura ocidental» (1999: 582), asserção que, como vimos, é partilhada por Mário de Carvalho, quando alega que, «Quer queiramos quer não, não podemos deixar de ser homens do nosso tempo...» (Carvalho, in Almeida, 2008: 107).

Barbara Foley (1986: 185-232) atesta que o romance histórico visto como subgénero ficcional se torna no romance metahistórico e que o romance pseudofactual reaparece na era modernista, na forma da autobiografia ficcional. Linda Hutcheon indica que a Historiografia e a ficção decidem que objectos de atenção ou que acontecimentos se transformarão em factos históricos, pelos motivos já apresentados, atinentes à escolha documental e à textualização dos factos tornados históricos pela óptica do historiador. Na sua esteira idiossincrática, Amy J. Elias declara que, em vários domínios artísticos, a atitude pós-moderna perante a História se revela paradoxal – por um lado, defronta-se com uma atitude de súplica e de desejo, por outro, revela uma atitude de completo cepticismo, ao afirmar que «history is something we know we can't learn, something we can only desire.» (2001: xvii-xviii). Realmente, a metaficção chama à atenção para o facto de os historiadores, ao utilizarem a convenção paratextual da historiografia (especialmente as notas de rodapé), debilitarem a autoridade e a objectividade das fontes e das explicações históricas.

À semelhança das afirmações proferidas por Elisabeth Wesseling (1991), Carlos Mata Induráin apela para a noção de hibridismo, no romance histórico contemporâneo, ao referir que, neste campo, radica uma das mais perigosas e difíceis características do género, a mistura de invenção e de realidade – «Así, pues, vemos que aquí radica uno de los principales peligros de este tipo de narración; por su propia naturaleza, la novela histórica es un género híbrido, mezcla de invención y de realidad.» (in Spang, 1998: 14)¹. O resultado final da mescla/ hibridismo dos elementos históricos e dos literários não corresponde à História, mas à Literatura, porque se trata de uma obra de ficção, sublinha Induráin. Em termos estruturais, tal como afiançara Lukács, também Induráin assinala que o romance histórico é um subgénero narrativo, no qual não existe nenhuma peculiaridade estrutural que o permita distinguir de outro tipo de romance, *i.e.*, não existem, estruturalmente,

¹ cf. Carlos Induráin, in Kurt Spang et alii, 1998: 14: nota de rodapé 6: Francisco Carrasquer (1970). *‘Imán’ Y la novela histórica de Sender*. London: Tamesis Books Limited: 70: «Pero no basta con referirnos al pasado para que nuestra novela pueda llamarse histórica. Este pasado ha de sernos conocido o cognoscible, ha de estar registrado, cronicado, ha de ser histórico.»

elementos vitais que tornem o romance histórico diferente de qualquer romance; diferem, apenas, a nível temático. Daniel Altamiranda (in Salem, 2006: 23¹) alude ao facto de a ficção romanesca contemporânea pôr em questão a concepção linear do tempo e da história. Contrariamente à noção de romance documental, como o define Barbara Foley (1986: 26), a ficção pós-moderna não aspira a «contar a verdade» tanto quanto aspira a perguntar *de quem* é a verdade que se conta. Assim sendo, a metaficção contesta o fundamento de qualquer pretensão de possuir a legitimação empírica, porque os factos históricos não são pré-existentes, mas constructos humanos:

«Clearly the metahistorical novel sets out to refuse the empiricist illusion of neutral subjectivity and the positivist illusion of neutral objectivity, as well as the complacent liberal progressivism that these illusions sustain. It brings in documentary «facts» only to question their ontological status rather than to assume a priori their value as registers to truth.» (Foley, 1986: 200)

Hutcheon (1991: 276) referencia, ainda, que a metaficção historiográfica apresenta paralelos com o teatro grego: coloca o receptor numa posição paradoxal, dentro e fora, ao mesmo tempo, de forma participativa e crítica, acentuando a noção de que o texto épico e a arte pós-modernista desafiam as noções de linearidade, desenvolvimento e causalidade e que, em última análise, o texto é um processo aberto com uma situação enunciativa que se modifica junto a cada receptor/com cada receptor. É, ainda neste contexto, que invocamos, novamente, palavras de Barbara Foley, para quem não existem percepções inocentes relativamente aos contextos analisados, quando acentua a referência à Psicologia Gestalt («*Gestalt psychology*»), consubstanciada nas famosas imagens em que poderemos entrever, simultaneamente, dois objectos, um pato ou um coelho, *v.g.* – «There are no innocent perceptions: if perception is to produce cognition, it must invoke a framework of prior assumptions about what is being seen» (Foley, 1986: 36). Para sistematizar as asserções que levámos a cabo, podemos, de facto, referenciar algumas particularidades romanescas como sendo fundamentalmente caracterizadoras do romance histórico contemporâneo:

– a sua natureza híbrida: o romance histórico é híbrido, o que anuncia ou desmascara a sua tendência estritamente literária. Embora, em certa medida, participe do nível primário

¹ Daniel Altamiranda, “Carlos Fuentes. Programa narrativo”, in Diana Salem (coord.), 2006: 23.

das grandes comunicações verbais gerais¹, não se trata de historiografia pura. De facto, o romance histórico «constitui um «hiato entre ficción e historia», segundo a formulação de G. Kebbel (1992; *apud* Spang, 1998: 63)²; o ecletismo heterodoxo; a marginalidade; a descontinuidade; a fragmentação; a descentralização; o simulacro da representação e a morte da utopia.

Tendo em conta o tipo de relação estabelecida entre a História, a Ficção e a sua narratividade, também Umberto Eco (1991: 60-61) referenciara a existência de três maneiras de narrar o passado: a) a fábula; b) a estória heróica; c) o romance histórico:

«Penso que há três maneiras de falar do passado. Uma delas é o *romance*, desde o ciclo bretão até às histórias de Tolkien, incluindo também a «Gothic novel», que não é *novel* mas sim, precisamente, *romance*. O passado como cenografia, pretexto, construção de histórias, para dar asas à imaginação. Não é, pois, necessário que o *romance* se passe no passado, basta que não se passe aqui e agora e que desse aqui e agora não fale, nem mesmo por alegoria. (...) O *romance* é a história de *outro tempo e outro lugar*.»

«Em seguida temos o romance de capa e espada, como o de Dumas. O romance de capa e espada escolhe um passado “real” e reconhecível e, para o tornar reconhecível, povoa-o de personagens já registadas na enciclopédia (Richelieu, Mazarino) às quais faz realizar algumas acções que a enciclopédia não regista (...) mas que também não vêm contradizer a enciclopédia. (...)»

Quanto à noção de romance histórico preconizada na contemporaneidade, Diane Elam salienta que o romance hodierno traduz uma coexistência irónica da temporalidade, não oferecendo uma perspectiva convencionalizada ou legitimizada de pensar a História – «Postmodern romance offers no perspectival view; it is an ironic coexistence of temporalities.» (1992: 13). Amy Jeanne Elias destaca a sua relação ancilar relativamente ao espaço e não ao tempo – «Specifically, the avant-gardist metahistorical romance subordinates time (or models of historical linearity) to space (or spatializing models of history).» (2001: xii). Este facto já fora, também, avalizado por Maria Alzira Seixo:

¹ Cf. Ferdinand de Saussure (1986): o texto literário consiste num sistema modelizante secundário, em que a língua é utilizada de forma artística.

² G. Kebbel (1992). *Geschichtsgeneratoren. Lektionen zur Poetik des historischen Romans*. Tübingen: Niemeyer. S/p.; *apud* Kurt Spang et alii, 1998: 63.

«Em primeiro lugar, o romance moderno põe de lado o chamado tempo objectivo, mantido por relógios e calendários; impõe-se-lhe agora, e na linha de uma evolução filosófica em que Bergson imprimiu, como marca decisiva, a sua noção de «durée», a transmissão de um tempo *qualitativo*, espesso e resistente, espécie de continuidade íntima que só pode existir e definir-se em relação a uma consciência.» (1987: 18)

Amy Jeanne Elias destaca que, neste tipo de romance, se verifica uma analogia com a historiografia, destacando, como modelo, o trabalho de Michel Foucault, «who often replaces linear models of history with what has been considered “spatial” models.» (*ibidem*). Refere, ainda, que o romance histórico contemporâneo espacializa a História («spatializes history») ao substituir a História, até então considerada um fenómeno linear, pela História paratáctica («paratactic history»); substitui-se a linearidade da História pela simultaneidade («simultaneous history»). Elias ilustra as afirmações recorrendo a exemplos literários como os romances produzidos nos países desenvolvidos, essencialmente a partir dos anos oitenta e noventa do século passado (Elias, 2001: xii-xiii).

Os escritores começam, igualmente, por efectuar uma grande modificação no romance, ao olhar para a sua cultura (ocidental e androcêntrica) numa perspectiva feminina, até então relegada, e pela visão de gente desprezada e considerada sem valor, como sucedia com os povos pertencentes a linhagens ancestrais e a culturas não ocidentais. Pelo exposto, tanto a ficção histórica pós-moderna como a ficção pós-colonial partilham uma imaginação metahistórica – alega Amy Jeanne Elias – uma imaginação que faz retornar ao cerne da História, ao questionar o grau de epistemologia e de política presentes na sua transmissão:

«What has emerged forcefully since 1968, particularly in the 1980s and 1990s, are novels written by First World authors that look at their own Western androcentric history from the perspectives of women and of those peoples of different, non-Western ancestry and cultures. Both postmodernist historical fiction and postcolonial fiction share a metahistorical imagination, an imagination that returns to history and questions the grounds on which it has been epistemologically and politically established. (...) Moreover, both question the relation between narrative and historical documentation, and both raise thorny and politically volatile questions about authorial presence and intentionality and about the politics of historical critique. However, while postcolonial metahistory clearly announces itself as a critique of the West from outside its political, epistemological, economic, or cultural borders,

postmodernist metahistory is an inquiry from within the First World frame, and insider's reevaluation of Western history and cultural politics.» (2001: xiii-xiv)

Em suma: na contemporaneidade, a questão da linha que separa História e Literatura tende a desvanecer-se. Não existe, já, uma divisão rígida entre o discurso fictício e o histórico, mostram-no vários historiadores da contemporaneidade (Sklodowska, 1991: 37). Para Thiher (1984: 190; *apud* Hutcheon, 1991: 168) a ligação ontológica entre o passado histórico e a Literatura é feita pelo conhecimento que possuímos dos textos. O passado teve lugar e realmente existiu, mas só podemos conhecê-lo por intermédio dos textos; é aí que se situa o vínculo do histórico com o literário. Os estudos veiculados pelas teorias da contemporaneidade, designadamente o chamado pós-modernismo, afiançam a impossibilidade de se aceitar a verdade do discurso historiográfico *tout court*, na medida em que qualquer discurso se apresenta, claramente, baseado numa manipulação do referente.

Na contemporaneidade, questiona-se o discurso decimonónico, caracterizado pela linearidade narrativa e por um final fechado e unívoco. Esta rebelião, face aos padrões anteriormente estabelecidos, pretende denunciar a insuficiência desses mesmos padrões, para reflectir o caos e a pluralidade da realidade.

Pulgarín (1995: 129) atesta, de igual modo, que o romance histórico contemporâneo, à semelhança dos poemas épicos, também elege, por vezes, um protagonista com timbres heróicos, convertendo-se num paradigma de uma época. Todavia, o romance actual tem implícito um processo de reinterpretação e questionamento dessa figura, pelo que esse protagonista não surge já como uma figura ou um ser excepcionalmente fora do comum, mas igualado às restantes personagens, pelas suas debilidades físicas e morais, invadindo-se o espaço do privado, tradicionalmente convertido em tabu, para a História. Esta afirmação pode comprovar-se com figuras da produção romanesca carvalhiana. No conto *O Conde Jano*, a personagem homónima revelar-se um ser frágil e psicologicamente afectado, sem conseguir libertar-se das amarras da relação senhorial ou de vassalagem que o submete ao monarca. O episódio em que a condessa borda, enquanto conversa, sossegadamente, com o Padre, e os filhos são adestrados, no manejo de armas, revelam bem esta faceta doméstica, em que predomina o espaço privado, íntimo e familiar, em detrimento do grande enfoque guerreiro que poderia ter sido objecto de análise, por parte do narrador.

7. A (RE)ESCRITA DA HISTÓRIA, NO ROMANCE HISTÓRICO CONTEMPORÂNEO

7.1. Revisitação Paródica da História

Se atentarmos nos estudos efectuados em vários domínios, podemos constatar que a paródia contemporânea se encontra orientada para termos conceptuais, atinentes a conceitos que desnudam intertextos ou que jogam com intratextos, numa mesma ficção romanesca (Cf. Ceia, 2007: 232). Esta técnica, muito difundida na contemporaneidade, faz cruzar a História e a Literatura e, no limite, subverte e brinca com o estatuto genológico a que pertencem os diversos textos. Carlos Ceia refere que o texto de ficção não fica prisioneiro da classificação que lhe é atribuída, «nem nos casos em que o próprio autor a consagra nem nos casos em que os críticos literários e os historiadores a determinam.» (2007: 18-19) e sublinha que os romances pós-modernos jogam com os limites da definição do género literário em que as suas obras podem incluir-se. Trata-se de uma paródia dos géneros cuja prática tem origem no romance inglês, já no século XVIII.

A escrita da História no romance contemporâneo caracteriza-se, essencialmente, por se tratar de uma escrita parodiada e, não raro, falseada. Neste género romanesco deparamos, frequentemente, com uma censura feita aos mediadores da História – os historiadores –, pela parcialidade com que debatem e apresentam os factos ou os documentos ditos históricos, devido aos interesses políticos que demonstram. Revela-se, então, de forma explícita e inequívoca, uma grande desconfiança nos materiais do passado, porque, na esteira do que defendem vários teóricos, como tivemos oportunidade de verificar, os documentos chegam-nos mediatizados, pela voz de alguém que procedeu a escolhas e expôs os factos segundo *a sua* óptica. É por este motivo que Amalia Pulgarín anota a pertinência de encarmos a História a partir do presente «y no considerarla una isla perdida en el oceano amorfo del pasado.» (1995: 200).

Linda Hutcheon (1991: 126-127) referencia que, por vezes, a metaficção historiográfica (romance histórico contemporâneo) encena a natureza problemática da relação entre a redacção da História e a sua narrativização, que pode ser ficcionalizada. Destarte, uma das características do romance histórico consubstancia-se no questionamento do *status* cognitivo do conhecimento histórico, levando à formulação de teses que visam a natureza ontológica dos documentos. São, também, refutados os métodos naturais, ou de senso comum, para distinguir entre o facto histórico e a ficção, recusando-se a visão limitada

de que apenas a História tem pretensão à verdade. Na sua perspectiva, tanto a História como a ficção são discursos que correspondem a constructos humanos. Assim, a ficção pós-moderna recusa a relegação do passado extratextual ao domínio da historiografia, em nome da autonomia da arte. Há romances em que se afirma que o passado realmente existiu, independentemente da sua textualização, na ficção ou na História. Outros romances demonstram que ambos os géneros narrativos (História e ficção) constroem o passado, na medida em que o textualizam, através dos documentos que nos chegam, dos relatos de testemunhas oculares ou dos arquivos. Não é despicienda a evocação que, sobre este assunto, faz Barbara Foley – «All writing, all composition, is construction. We do not imitate the world, we construct versions of it. There is no mimesis, only poesis» (1986: 11)¹. Diane Elam corrobora esta teoria, ao afirmar, a propósito de características existentes no romance de Walter Scott e que a crítica define como sendo pós-modernas:

«Scott's postmodern romance makes us understand that we never can do justice to the past because the dead can never speak on their own behalf. Fictional characters can't sue (processar) their author's for misrepresentation».» History always misrepresents the past – introduces anachronisms, leaves out events, puts them in the wrong order. That is to say, anachronism is not merely incidental to history; it structures history.» (1992: 75)

Nesta senda, escutemos palavras proferidas pela escritora Ángeles Mastretta, em entrevista feita por J. Lavery, e que a seguir transcrevemos:

J.L.: ¿Tu novelística puede ofrecer una interpretación alternativa a la historia oficial?

A. M.: Yo creo que sí, que los escritores justo lo que queremos hacer es no contar la historia oficial. Es nuestro deber tener la voz que no está. En mi caso yo debo decirte que no sé cómo de deliberado fue este deber pero es inevitable que uno cuente la historia no oficial.

J.L.: Entonces, te comprometes socialmente ¿no?

A.M.: Sí, es inevitable que uno cuente la historia que no está contada. Aunque en la historia oficial haya una que otra verdad, no necesariamente todas, hay otras que hay que contar y en el afán de pensar que no hay una sola verdad sino muchas, pues hay que contar las otras.» (Mastretta, *apud* Lavery, 2001: 330)

¹ Cf. Maria de Fátima Marinho, 1999: 30; nota de rodapé 21.

Examinando, ainda, esta problemática, que concerne à escrita da História, Amalia Pulgarín (1995: 59) alude à terminologia anacrônica e às constantes referências a personagens do futuro, salientando que a metaficção historiográfica contemporânea transgride, parodiando, as convenções tradicionais da escrita da História, pondo a nu o processo da escrita. Jacques le Goff, Pierre Nora, Paul Veyne e Paul Ricœur têm manifestado, com bastante frequência, a concepção de que a nova História consiste na refocalização da historiografia sobre objectos de estudo outrora negligenciados, escondidos ou esquecidos, relegados, em suma, dos ex-cêntricos, anteriormente excluídos, como as mulheres, a classe operária, os *gays*, as minorias étnicas e raciais, entre outras. Diane Elam referencia que, a literatura realista sempre marginalizara a mulher e o final dos romances atribuíam-lhes sempre um destino infeliz. Umberto Eco continua a advogar que, na contemporaneidade, as mulheres participam no discurso pós-modernista, mas através do silêncio, não pela perspectivação que fazem do mundo. Diane Elam (1992: 50) advoga que Umberto Eco não conseguiu entender a relação do pós-modernismo com a História e ficou obcecado com a questão do género.

Contrariamente à convicção postulada pela crítica supramencionada, Linda Hutcheon defende que o feminismo e o pós-modernismo são noções mutuamente comprometidas e implicadas, e acentua que o feminismo não é, apenas, uma resistente «incorporation into postmodernism» (1991: 126-127). As declarações de Diane Elam fazem acentuar o paradigma da incerteza e da relatividade, ao afirmar que, «According to postmodern romance, we can no longer claim with certainty that we know to what history refers.» (1992: 14). Acentua, no entanto, que uma política da incerteza não corresponde, obrigatoriamente, a uma política da indecisão, e faz notar, no que concerne ao feminismo, que este conceito corresponde a uma noção de indeterminação, ao insistir no facto de o discurso feminino sempre ter sido pronunciado por vozes masculinas, «who have wanted to have the question of woman decisively answered once and for all, as Tiresias¹ found to its costs.» (*ibidem*: 14). Nesta mesma linha idiossincrática, inclui-se Craig Owens, que fala, igualmente, da relegação feminina e do protagonismo assumido pela voz narrativa masculina, que surge como

¹ Joël Schmidt, 1994: 260: Tirésias encontrou duas serpentes a copular e matou-as. Foi, por isso, imediatamente transformado em mulher. Sete anos mais tarde, encontrou as serpentes entrelaçadas e retomou a forma masculina.

detentora da verdade e do conhecimento, e que inclui a própria representação do discurso feminino:

«The absence of discussion of sexual difference in writings about postmodernism, as well as the fact few women have engaged in the modernism / post modernism debate, suggest that postmodernism may be another masculine invention engineered to exclude women.» (1983: 61)¹

Patricia Waugh faz notar que a reflexividade contemporânea implica um conhecimento profundo da linguagem e da escrita dos factos – «Contemporary reflexivity implies an awareness both of language *and* metalanguage, of consciousness *and* writing.»; «In metafictional texts such intrusions *expose* the ontological distinctness of the real and the fictional world, *expose* the literary conventions that disguise this distinctness.» (1984: 24; 32). Em termos globais, a utilização paródica da História converte-se no elemento essencial para a re-leitura de modelos culturais herdados de uma ordem falo-logocêntrica [termo utilizado pela teoria feminista como fusão dos termos logocentrismo e falocentrismo], segundo Amalia Pulgarín, para quem as «teorias femininas mais recentes, baseando-se principalmente no pensamento de Jacques Lacan e Jacques Derrida, discutem a possibilidade de uma escrita puramente feminina, em busca de modelos alternativos de resistência à hegemonia política e cultural dominante.» (1995: 153).

Amalia Pulgarín referencia que, nos romances históricos pós-modernos – ou metaficção historiográfica – se verifica, não raro, uma alternância entre o discurso directo e o indirecto (1ª-3ª pessoas), chegando a intercalar-se, no discurso, palavras de personagens históricas, pretendendo-se, com esta técnica, conferir autoridade ao discurso, considerando-o como um discurso ou uma fonte testimonial. Surge, de igual modo, nestes romances, a chamada heteroglossia, que consiste na confluência de vários textos ou discursos com a sua terminologia característica (psicologia, historiografia) e a polifonia², em que são ouvidas vozes distintas, que acentuam a noção de precaridade do discurso historiográfico, pela relatividade que aponta para um passado múltiplo e plural. Alejandro Herrero-Olaizola

¹ Craig Owens. “Feminists and Postmodernism”. *The Anti-Aesthetic*. Ed. Hal Foster. Port Townsend, Wa: Bay Press, 1983: 61; *apud* Diane Elam, 1992: 48; nota de rodapé 22.

² Segundo Mikhäil Bakhtine, Dostöievski foi o criador do chamado *romance polifónico*, traduzindo-se por uma estrutura romanesca que rompeu, à época, com o princípio monológico ou homofónico do romance europeu. Cf. Paul Ricoeur, 1984, t. II : 144.

(2000: 122-129) declara que a proximidade discursiva existente entre a biografia e a ficção, nos romances hodiernos, é fruto de um mecanismo de manipulações de dados, sublinhando que, tal como o romancista, o biógrafo parte de uma selecção de eventos cronológicos concernentes à vida do sujeito, que constituiria a história da narrativa exposta pela biografia. Porém, tal como sucede com a escrita da História, a criação de uma narrativa sobre um sujeito depende da forma como se articula a relação entre o sujeito da biografia e o seu biógrafo. Não é de forma anódina que certos teóricos afiançam que a chamada tendência literária pós-moderna, se revela dispersiva, pelo facto de a reconstrução da(s) História(s) e das estórias não obedecer a um mecanismo cronológico rígido, o que dificulta uma representação linear do exposto, segundo o argumento.

Ao questionar-se a existência – ou não – de um centro monolítico, nos romances contemporâneos, é difícil situar ou referenciar uma única história que totalize o argumento, que se traduz, habitualmente, em textos inconclusos. Nas biografias apócrifas, *v.g.*, questiona-se não apenas a impossibilidade do conhecimento biográfico do sujeito da biografia, mas também a impossibilidade da escrita ante a mediação do «real». Questionam-se, ainda, as limitações do género biográfico (biografia literária; crítica biográfica) e o próprio acto de escrita. Por vezes, a relação sujeito-biógrafo surge alterada e invertida – enquanto na biografia tradicional, aparentemente, o sujeito aparece em 1º plano e o biógrafo relegado para 2º plano, na biografia apócrifa, o biógrafo e a sua obra passam a constituir o centro da atenção. Obviamente, este questionamento do carácter documental dos testemunhos remete para «a impossibilidade que subjaz a toda e qualquer biografia ao tentar estabelecer um conhecimento completo e verdadeiro sobre a vida do sujeito biografado.» (Herrero-Olaizola, 2000: 141), tese que já Patrícia Waugh defendia, indiscutivelmente, ao caucionar que «Parody and inversion are two strategies which operate in this way as a frame-breaks. The alternation of frame-break (...) provides the essential deconstructive method of metafiction.» (1984: 30).

Os romances mais recentes, tal como se verifica nalgumas teorias contemporâneas sobre a História e a Ficção, apelam à contingência e fazem-nos (re)lembrar que ambas as conceptualizações equivalem a termos históricos e que, tanto as suas definições, como as suas inter-relações são historicamente determinadas e variam, em termos de diacronia. Para Hutcheon, a metaficção historiográfica demonstra, de forma clara e inequívoca, que a ficção

é historicamente condicionada e que o discurso da História é estruturado e manipulado. Destarte, a metaficção historiográfica parece privilegiar duas formas de narração que problematizam a noção de subjectividade: os múltiplos pontos de vista e a presença de um narrador onipotente. Porém, este narrador não confia na sua capacidade para conhecer o passado com o mínimo de certeza, porque o sabe, empírica e epistemologicamente relativo e plurivocal. Invocamos, de novo, na abordagem desta problemática, palavras de Diane Elam – «Postmodern romances serves to bring within the frame of novelistic narrative those values which remain ungraspable for modernist history. In this way, postmodern romance always questions the legitimacy without legitimating itself.» (1992: 68). Ao analisar o romance histórico contemporâneo e a perspectiva da escrita/ discursividade textual, Alejandro Herrero-Olaizola (2000: 51) alerta para o facto de já não existir uma divisão rígida entre o discurso fictício e o discurso histórico, verificando-se, inclusivamente, a possibilidade de ambos os discursos se esfumarem, pela impossibilidade de serem apartados.

Elzbieta Sklodowska também chama a atenção para a impossibilidade de aceitação da pretensa verdade contida no discurso historiográfico, na contemporaneidade, porque todo o discurso «se baseia na manipulação do referente» (Skłodowska, 1991: 27). Antes de tudo – declara Amalia Pulgarín – «la nueva novela histórica, quiere resaltar su construcción como ficción al tiempo que esta ficción queda equiparada a la historia.» (1995: 212). A reescrita do passado converte-se, assim, «en búsqueda, invención, profecía, fabulación sobre los hechos históricos a los que nos remite.» (*ibidem*). Herrero-Olaizola (2000: 64) testemunha que a reconstrução histórica é totalmente feita a partir de testemunhos (distintos e contraditórios); por conseguinte, a dispersão pronominal que aparece em vários romances ditos históricos, poder-se-á encarar como uma exposição paródica da impossibilidade de mediação a que está sujeito o discurso historiográfico. De facto, o romance não aspira a «contar a verdade» ou a estabelecer um caminho para chegar a ela, mas, através da paródia, propõe-se questionar a pretensa verdade que se conta.

J. M. Yvancos refere que o romance *O Nome da Rosa* constitui uma colagem de citações, de intertextos e de recordações de leituras da *Bíblia*, da *Poética*, de Aristóteles, da obra de S. Tomás de Aquino e das disputas escolásticas, de Borges e de questões de semiologia peirceana. Na sua óptica, o leitor culto efectua, simultaneamente, a leitura de um romance e a meditação sobre os códigos do seu tempo. O romance de Eco – acentua

Pozuelo Yvancos – não consiste num romance histórico, mas num jogo paródico com a História, que se revisita, ironizando-se. Muitas das realizações da literatura pós-moderna exploram esta dimensão metaliterária da colagem de textos, nos quais os leitores se reconhecem como tal e a leitura é um exercício de traçado automodelizante (2004: 43-44). A poética pós-modernista revaloriza o pastiche e a colagem, juntamente com uma nova *mimesis*, para expressar a relação renovada entre a arte e a vida. Estas características, contrariamente ao que muitos críticos defenderam, não significam uma renúncia à História. Os autores estão cónscios de que tanto a narração histórica como a narração fictícia são constructos humanos, e esta problemática é transportada para os seus textos (Pulgarín, 1995: 14). São os próprios teorizadores da História que no-lo afirmam, ao difundir a ideia de que o passado só nos chega textualizado e que os factos são escolhidos e denominados como tal pelos próprios historiadores¹.

A propósito dos axiomas ideológicos e literários veiculados pela denominada corrente pós-modernista, Umberto Eco, no trabalho *Porquê «O Nome da Rosa?»*, refere que «o pós-modernismo não é uma tendência susceptível de ser circunscrita cronologicamente, mas sim uma categoria espiritual, ou melhor, um *Kunstwollen*, um modo de actuar» (1991: 54). Acrescenta, ainda, ao estabelecer um contraponto com o modernismo, que rejeitava a História, que «A resposta pós-moderna ao moderno consiste em reconhecer que o passado, não podendo ser destruído, porque a sua destruição conduz ao silêncio, deve ser reformulado: com ironia, de uma forma não inocente» (*ibidem*: 55). Linda Hutcheon e Umberto Eco perfilham a mesma idiossincrasia, no âmbito da utilização da ironia, como agente da paródia como forma de abordar o passado – «A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo, ao mesmo tempo. E, mais uma vez, esse é o paradoxo pós-moderno» (Hutcheon, 1991: 165).

Diane Elam questiona, igualmente, o conhecimento do passado e, na esteira de vários críticos já referenciados, atesta que, contrariamente ao Realismo, que intentava a reconstrução fiel da História, «the object of postmodern romance is to question whether we really can know the past, whether we can ever adequately re-member the event» (1992: 14).

¹ Cf. Carlos Ceia, 2007: 41: verifica-se uma postura auto-reflexiva na abordagem da História, na segunda metade do século XX. «Os exemplos atrás provam que a narração da História tem exactamente o valor da narração de uma história, confundindo propositadamente ambos os termos da equação. A esta simultaneidade puramente literária também convém o nome de *ficcionalismo*».

Hutcheon sublinha que os detalhes históricos encontrados nos romances contemporâneos são deliberadamente falsificados e neles se recorre, frequentemente, ao erro propositado ou inadvertido, de forma a fazer sobressair as possíveis falhas mnemónicas da história registada (1991: 126-127). Esta asserção contraria, inequivocamente, a utilização do material histórico presente nos romances históricos clássicos. Georges Lukács certifica que, nos textos de Scott ou dos românticos, a ficção costuma incorporar e assimilar os dados históricos, intentando proporcionar uma sensação de verificabilidade, pelo que o romance histórico relega as personagens históricas para papéis secundários, para que a sua verdade não colida com a verdade que se pretende única e incontestada, contrariamente ao romance pós-moderno. Porém, os romances situados no extremo oposto à evasão defendem, mesmo que indirectamente, o compromisso.

O romance histórico pode sofrer um processo de politização, servindo de veículo ou instrumento político de propaganda para os regimes totalizadores; manipular e falsificar a história de um povo torna-se num dos primeiros passos para destruir a sua consciência histórica e tentar cercear a sua liberdade (Induráin, in Spang, 1998: 29-30)¹. Biruté Cipliauskaitė assevera que a voz feminina que irrompe nas ficções romanescas contemporâneas se assume como uma contra-réplica ao discurso patriarcal presente nas narrações históricas tradicionais. Diana Bataggia declara que «La voz de sujeito femenino no há sido aceptada como expresión legítima frente a los modos de expresión canonizados.» (in Salem, 2006: 153), destacando que, à semelhança do chamado pós-modernismo, a crítica e a prática feministas e femininas regressam à história para recuperar «lo que ésta ha omitido o mal interpretado.» (*ibidem*: 153).

De facto, convém não olvidar que a Historiografia e a Filosofia foram ciências exclusivamente pertencentes ao domínio masculino, no passado, pelo que não se cultivava a narrativa histórica feminina (Cipliauskaitė, 1988: 157). Em Portugal o feito histórico mais importante a que se alude nos romances contemporâneos é a Revolução do 25 de Abril de 1974, ao passo que na novelística latino-americana se faz referência a múltiplas e distintas revoluções. É a mesma Cipliauskaitė quem o afirma:

¹ Cf. Wayne Booth, 1974: 133: «Parody of previous historical models is thus just an extreme instance of a general process: we are often dependent on the assumption that in *that* time and in *that* place, this author most probably knew or believed or intended such-and-such, in contrast to what the surface says. »

«La historia reciente entra en la novela como una parte inseparable de las vidas de las protagonistas, que no son figuras históricas. Histórico es el fondo: la dictadura de Salazar, la guerra de África, la revolución. Parece significativo que esta época aparezca ya como historia, no como hecho contemporáneo: un enfoque que señala el deseo de ruptura total.» (1988: 144-145)

Se atentamos no discurso proferido por Amalia Pulgarín, facilmente percebemos a distância que separa o novo romance histórico do clássico, que o precede:

«Esta nueva novela histórica ya no se encaja en ninguno de los denominadores comunes: no es sólo metanovela, ni es una nueva versión de la novela histórica, ni tan siquiera es estrictamente novela testimonial. Estas novelas rompen el molde decimonónico del género, ya no pretenden ser una mera reconstrucción de la historia ni un simple revisionismo histórico, sino que introducen el deseo de completrala o corregirla, es decir, situarla en el flujo de lo histórico. Todo esto se consigue gracias a un proceso de autodesmistificación de la novela y desmistificación de la historia a través de la desmistificación misma del lenguaje. Ello conduce a la ruptura del mito histórico al poner de manifiesto la insuficiencia de la historia para reconstruir el pasado y denunciar la crisis de la historia como ciencia, como manifestación de un problema mucho más global que es la crisis de la totalidad.» (1995: 16)

Linda Hutcheon cita, a este propósito, Robert Stern, para quem a atitude que mantemos perante a forma, «que se baseia num amor pela História e numa consciência dela, não implica reprodução exacta.» (1989: 145). De facto, e indo ao encontro do que já foi largamente pronunciado, a escrita da História, na contemporaneidade, torna-se eclética e «é utilizada como uma técnica de colagem e justaposição, para dar novo sentido a formas conhecidas e parte, desse modo, em novas direcções.» (Stern, citado por Hutcheon; *apud* Paolo Portoghesi, 1982: 89).» Todavia, apesar da relatividade transmitida pelo documento histórico, e apesar da contingência epistemológica de um passado que não é unívoco, Carlos Mata Induráin (in Spang, 1998: 29-30) defende que a Humanidade recebe ensinamentos do passado e da experiência acumulada por gerações precedentes, os velhos tópicos – *historia, magistra vitae; historia per exempla docet* – não deixam de ter validade, porque o ser humano toma consciência da sua temporalidade, ao conhecer a caducidade de outras épocas.

Como se fez notar nas alegações precedentes, a escrita efectuada no romance histórico contemporâneo não almeja nem pretende a reconstrução de uma textualidade que se pretende fiel e consentânea à realidade factual. Daniel Altamiranda defende este pressuposto teórico e refere que, na contemporaneidade, ao invés de se alcançar uma recuperação racional do passado, a abordagem narrativa romanesca põe em questão a concepção linear do Tempo e da História (in Salem, 2006: 23). A própria abordagem feita pela Antropologia acentua a noção de alteração das categorias de espaço e de tempo, nas incursões históricas e literárias efectuadas na contemporaneidade¹. De facto, a abordagem concernente ao tempo e à análise do espaço correspondem agora, a noções em que predominam a não linearidade temporal e a massificação dos não-lugares² (largos espaços, que não correspondem, já, ao espaço restrito e fechado da casa, ou da cidade, mas a espaços abertos, por onde, diariamente, perpassam milhares de seres que não mantêm nenhum tipo de relacionamento, como é o caso dos aeroportos, das gares de combóios, etc.). O antropólogo Marc Augé testemunha que é por meio «de uma figura do excesso – o excesso de tempo – que, num primeiro momento, definiremos a situação da sobremodernidade», acrescentando, posteriormente, que a «segunda transformação acelerada própria do mundo contemporâneo e a segunda figura do excesso característica da sobremodernidade, dizem respeito ao espaço.» (1998: 37-38).

Poderíamos tomar de empréstimo as palavras de Daniel Altamiranda, relativamente às características que pretendem balizar o romance histórico contemporâneo. De facto, ao analisar a obra de Carlos Fuentes, referencia que, para este, o romance contemporâneo alcançou uma qualidade universal, a partir de duas perdas: o abandono do conceito de natureza humana como algo geral e eterno (já que se trata de uma ideia introduzida pela

¹ Vejamos o que nos diz, a este propósito, a Antropologia: «Mas se Fontenelle duvidava da história, a sua dúvida residia essencialmente no método (anedótico e pouco seguro), no objecto (o passado só nos fala da loucura dos homens) e na sua utilidade (mais vale ensinar aos jovens a época na qual vivem). Se hoje, nomeadamente em França, os historiadores duvidam da história, não é por razões técnicas ou de método (a história, enquanto ciência, fez progressos), mas, mais fundamentalmente, devido às dificuldades que sentem não penas em fazer do tempo um princípio de inteligibilidade, mas, sobretudo, em inscrever nele um princípio de identidade.»; «Vêmo-los, assim, privilegiar determinados grandes temas ditos «antropológicos» (a família, a vida privada, os lugares da memória).» – Marc Augé, 1998: 32-33.

² *Ibidem*: 83-84: «Se um lugar pode definir-se como identitário, relacional e histórico, um espaço que não possa definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a sobremodernidade produz não-lugares, ou seja, espaços que em si mesmos não constituem lugares antropológicos e que, ao contrário da modernidade baudelairiana, não integram os lugares antigos (...).».

classe média ilustrada europeia), e a consciência do desaparecimento das culturas metropolitanas homogêneas. Desta feita, a condição de ser excêntrico generalizou-se, forjando uma nova «geografia» do romance e tornando indispensável a necessidade de detectar, nas explorações narrativas contemporâneas, «o invisível, o não dito, o marginalizado e a conciliação das funções estética e social do romance.» (Altamiranda, in Salem, 2006: 20).

Por fim, referimos uma última característica, a que, já em 1989, aludia Linda Hutcheon, e que corresponde a um fenómeno que ocorre, reiteradamente, nos romances históricos contemporâneos/ metaficções historiográficas e que consiste na correlação entre as artes e o discurso proferido pelo passado. «A literatura, o cinema, as artes visuais e a música podem, todos eles, servir-se hoje da paródia para comentar o «mundo» de alguma maneira.» (1989: 141) – salienta a crítica. Acrescenta, ainda, que a forma de arte que mais aberta e programaticamente se apropriou do passado, para transmitir fins ideológicos, foi a arquitectura. «Tal como os compositores, pintores, romancistas e poetas, também os arquitectos procuram dar outras significações a trabalhos prévios, por meio da paródia que reestrutura ou «transcontextualiza» o passado.» (*ibidem*: 141). Neste âmbito, a crítica referencia, de igual forma, as denominadas *ekphrases*, correspondentes a representações verbais, por vezes extremamente complicadas, de representações visuais, e que cumprem funções representacionais básicas – como os quadros de autores famosos ou a patentes nos romances (Hutcheon, 1991: 160).

CAPÍTULO II

A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

1. O Real e o Ficcional

Se atentarmos nas conceptualizações tecidas num contexto saussuriano, a linguagem é considerada uma estrutura de relações de significado entre palavras e conceitos e não entre palavras e coisas (Cf. Saussure, 1986). A linguagem é um sistema de signos, de significantes e significados e o referente não faz parte desse sistema. No entanto, isso não nega a existência de um referente da linguagem: presume-se que ele exista, mas não precisa de ser imediatamente acessível por meio do conhecimento. Doležel (1990: 181) salienta que a semântica de Saussure consiste numa «*semântica não-referencial*» e contrapõe o seu trabalho ao de Frege, ao afirmar que o conceito de referência, da relação entre o signo linguístico e o «*mundo*» extralinguístico, uma das pedras basilares da semântica defendida por Frege, é eliminado por Saussure, na crítica da primitiva concepção da língua como nomenclatura; o postulado da semântica saussureana formula-se numa explícita negação desta concepção tradicional:

«Para certas pessoas, a língua, reduzida ao seu princípio essencial, é uma nomenclatura, isto é, uma lista de termos correspondentes a série de coisas. (...) Esta concepção é criticável sob muitos aspectos. Em primeiro lugar, ela supõe que as ideias são anteriores às palavras (...); em seguida, não nos diz se o nome é de natureza vocal ou psíquica, uma vez que *arbor* pode ser considerado sob um aspecto ou outro; por fim, ela deixa supor que o laço que une um nome a uma coisa é uma operação simples, o que está longe de ser verdade (...).» (Saussure, 1986: 121)

Saussure defende que um signo linguístico não une uma coisa e um nome «mas um conceito e uma imagem acústica» (*ibidem*: 122); que o signo linguístico é «uma entidade psíquica de duas faces» (*ibidem*: 123); que o «laço que une o significante ao significado é arbitrário, ou melhor, uma vez que entendemos por signo o total resultante da associação dum significante a um significado: *o signo linguístico é arbitrário*» (*ibidem*: 124); e que «não há uma ligação necessária entre o significante e o significado.» (*ibidem*: 127). Segundo Jo Labanyi (1985: 128), Derrida critica a linguística, por se limitar ao estudo da linguagem falada, ao supô-la «pura», por manifestar directamente a «presença» do sujeito que fala, ao

passo que a linguagem escrita é «impura», por ser uma imitação indirecta da linguagem falada.

Ao analisar a problemática da realidade e da ficção, ou daquilo que se considera factual ou verosímil, Alejandro Herrero-Olaizola (2000: 52) invoca o trabalho efectuado por Júlia Kristeva, em *Sémiotiké* (1969), onde se afirma que o **real** corresponderá à realidade material e objectiva que nos rodeia, sem qualquer tipo de mediação discursiva. Consequentemente, o **verdadeiro** corresponde, nesta acepção, ao discurso que se parece com o **real**, mas que não pretende substituir a realidade material e objectiva, apenas representá-la. Quanto ao **verosímil**, referir-se-ia a um discurso que se assemelha ao «verdadeiro» e que se distancia do «real», porque o representa sempre de forma mediatizada. A análise deste modelo de Kristeva assinala a impossibilidade da representação do «real» e sugere que o discurso historiográfico não pode oferecer uma visão «real» dos feitos, apenas pode reproduzi-los. Aliás, já o próprio Tzvetan Todorov afiançara que a Literatura constitui um discurso que não pode ser submetido ao teste de verdade, não sendo, por isso, nem verdadeira, nem falsa (*Poética da Prosa*, 1979). Tzvetan Todorov referia que, em qualquer enunciado, podem separar-se, temporariamente, dois aspectos: por um lado, o acto do locutor, designando e correspondendo a um encadeamento linguístico; por outro, o lado da evocação de uma certa realidade; «e esta não tem, no caso da literatura, nenhuma outra existência a não ser a que lhe é conferida pelo próprio enunciado» (1979: 39-40).

Todorov aludia à existência de dois níveis essenciais, no verosímil, como lei discursiva ou como máscara, que «tende a apresentar essas leis como outras tantas submissões ao referente.» Em termos hodiernos – continua Todorov – fala-se da verosimilhança de uma obra, na medida em que ela tenta fazer-nos «crer que se submete ao real e não às suas próprias leis», ou seja, que o verosímil é «a máscara com que se dissimulam as leis do texto, e que nos daria a impressão de uma relação com a realidade» (1979: 97-99).

Segundo Mukařovský, os textos literários não carecem de referência, porque têm uma referência dupla – uma particular e outra universal –, pelo que não aceita o conceito de existência ficcional e rejeita como «subjectivismo estético» a concepção segundo a qual a arte é «uma criação soberana de uma realidade até aí não-existente», negando, desta feita, o valor de verdade aos textos poéticos (*apud* Doležel, 1990: 253 e 266-267).

Na obra *Poética do pós-modernismo*, Linda Hutcheon (1991: 186) afiança que a metaficção historiográfica realiza, de maneira explícita e mesmo didáctica, as mesmas perguntas fundamentais sobre a natureza da referência que hoje se colocam a outros domínios, tal como – «será que o signo linguístico se refere a um objecto real – na Literatura, na História ou na linguagem comum?» Em caso afirmativo, que tipo de acesso nos permite em relação a essa realidade? Hutcheon referencia, de igual modo, que a complexidade da situação referencial da metaficção historiográfica contemporânea não parece ser plenamente abrangida por nenhuma das teorias de referência que actualmente se apresentam no discurso histórico – «a ficção pós-modernista não enquadra nem nega o referente (por mais que este seja definido); ela actua no sentido de problematizar toda a atividade da referência.» (*ibidem*: 196).

Paul Ricoeur defende que o discurso tem, obrigatoriamente, de reportar-se a alguma coisa, negando, por isso, a ideologia dos textos absolutos e fechados sobre si:

«O que eu quero vincar é que o discurso não pode deixar de ser acerca de alguma coisa. Ao fazer esta afirmação nego a ideologia dos textos absolutos. Só muito poucos textos e muito sofisticados, na linha da poesia de Mallarmé, satisfazem o ideal de um texto sem referência. Mas este tipo moderno de literatura surge como um caso limite e uma excepção. (...) De uma ou de outra maneira, os textos poéticos falam acerca do mundo, mas não de um modo descritivo. (...) Para mim, o mundo é o conjunto das referências desvendadas por todo o tipo de texto, descritivo ou poético, que li, compreendi, e amei.» (2000: 48-49)

Amy Cook afiança que, ao constituir um sistema linguístico figurativo, a Literatura sugere, implica e insinua, contrariamente aos discursos filosófico e científico, que estão confinados à denotação¹:

«Through figurative language, poetry and literature can suggest, imply, and hint, while philosophical and scientific language is confined to simple denotation. In this way, in addition to its philosophical implications, irony came to mark the awareness of language's inability to grasp totality.» (2007: 15)

¹ Muitos críticos e teóricos da literatura defendem que o meio de expressão da literatura – a linguagem – constitui, de igual forma, o meio de comunicação quotidiano e, especialmente, o meio em que se exprime a ciência – cf. René Wellek e Austin Warren, s/d.

Aguiar e Silva salienta que os referentes dos textos literários (as personagens inventadas, as acções ou os estados de alma) constituem objectos da ficção, porque não existem no mundo empírico, não são factualmente verdadeiros. «No entanto, entre os referentes dos textos literários podem figurar objectos que têm, ou tiveram, existência no mundo empírico» (1990: 640), como a cidade de Lisboa n' *Os Maias*. Referencia, ainda, que, em conformidade «com uma filosofia ingenuamente realista ou cepticamente empirista e positivista, os objectos ficcionais literários não existem, são uma falsidade e uma mentira.» (*ibidem*: 641)¹. Na óptica do supracitado crítico, a verdade literária não se funda na correspondência com o real, com o mundo empírico, como acontece no discurso referencial, mas na *modelização* desse mundo, dos seres humanos e da sua experiência vital; assim, «a verdade desta modelização não é apenas *de dicto*, mas também não é apenas *de re*: é uma verdade autonomamente construída *de dicto*, mas fundada mediatemente *de re*» (*ibidem*: 646). Testemunha, de igual forma, que, nas acusações dirigidas aos poetas e à poesia, desde Platão, existe uma forte tendência para se confundirem os conceitos de **falsidade** e de **mentira**, «embora estes conceitos, em rigor, sejam distintos: a mentira implica uma responsabilidade moral do locutor, que sabe que está a mentir, ao passo que a falsidade implica um erro, uma falha de conhecimento, sem responsabilidade moral» (Aguiar e Silva, 1990: 641).

Palavras de Paul Ricœur confirmam que a distinção existente entre o sentido e a referência foi introduzida, na filosofia moderna, por Gottlob Frege, no seu famoso artigo «*Über Sinn und Bedeutung*». Trata-se de uma diferenciação que pode conectar-se, directamente, com a distinção inicial entre semiótica e semântica. Só o nível da frase nos permite distinguir o que é dito e aquilo acerca do que se diz. No sistema da língua, enquanto léxico, não existe o problema da referência; os signos apenas se referem a outros signos dentro do sistema, mas o sentido é imanente ao discurso, afiança Ricœur, acrescentando que «o sentido correlaciona a função de identificação e a função predicativa no interior da frase, e a referência relaciona a linguagem ao mundo.» (Ricœur, 2000: 31). Todas as referências da linguagem oral se baseiam em mostrações, que dependem da situação percebida como comum pelos membros do diálogo, por isso, «todas as referências na

¹ Cf. Vítor M. de Aguiar e Silva, 1990: 166; nota de rodapé: «É bem elucidativo o juízo de Hume: «Poets, themselves, tho' liars by profession endeavor to give an air of truth to their fictions.» [David Hume (1967). *Treatise of human nature*. London: Oxford University Press: 121].

situação dialógica são, por conseguinte, situacionais» (*ibidem*: 46-47). Para Ricœur, é este fundamento da ciência na situação dialógica que é abalado pela escrita.

Conforme asseverava Frege, os objectos ficcionais não são verdadeiros nem falsos, pelo que Aguiar e Silva (1990: 642) realça que nenhuma das conclusões apresentadas se afigura satisfatória, parecendo-lhe mais adequada e «operatoriamente mais fecunda» a versão mitigada da teoria ontológica de Alexius Meinong, segundo a qual os objectos que não existem no mundo actual (ou empírico) são constituídos por propriedades que os tornam passíveis de uma predicação verdadeira ou falsa. Isto significa que os objectos ficcionais não podem ser julgados verdadeiros ou falsos de acordo com um conceito de verdade como o proposto por Alfredo Tarski, que exige a correspondência total das proposições com a realidade, mas podendo ser julgados verdadeiros ou falsos em função dos enunciados dos textos literários em que aqueles objectos ocorrem (trata-se de uma verdade e de uma falsidade estipuladas *de dicto* e não *de re*). Thomas Pavel (1988: 40) também alude à teoria de Meinong, afirmando que o teórico propõe uma definição mais geral da noção de «objecto», ao estipular que a cada lista possível de propriedades corresponde um objecto, realmente existente ou não.

Doležel (1990: 115) e Pozuelo Yvancos (1993: 71) aludem, de forma análoga, à semântica geral de Frege, que se baseia na conhecida diferenciação dos constituintes do significado na linguagem: a denotação. A denotação de um enunciado identifica-se como o seu valor de verdade e edifica a sua teoria semântica para os enunciados de verdade, funcionalmente verdadeiros, no sentido da sua referência, o seu valor de adequação a objectos, conjuntos e relações de coisas empiricamente existentes. Pelo contrário, os enunciados da linguagem poética, não podem ser interpretados por esta semântica, porque estão privados de denotação e de valor de verdade. Todavia, na esteira dos preceitos caucionados por Pozuelo Yvancos, a semântica da linguagem poética não se constrói sobre o valor de referência, mas sobre «figuras», imagens, que permanecem indiferentes à oposição verdadeiro/ falso que rege os enunciados de realidade com valor de verdade da linguagem referencial.

Paul Ricœur salienta que a postulação da existência como base da identificação constitui, em última análise, o que Frege pretendeu dizer, quando afirmou que «não nos satisfazemos apenas com o sentido, mas pressupomos uma referência» – «E esta postulação

é tão necessária que devemos acrescentar uma prescrição específica, se desejarmos referir-nos a entidades ficcionais como as personalidades de uma novela ou de uma peça de teatro.» (2000: 32).

Conforme declara Fernanda Irene Fonseca (1992: 35), uma das características fundamentais da linguagem verbal constitui a sua dependência ontogenética do contexto de produção, referindo que existem dois modos básicos de enunciação: 1) Situação da locução, correspondente a duas atitudes de locução diferentes: o comentário, pela tensão ou compromisso; a narração – *récit* – pela calma e o desapego. São representativos do mundo comentado/ interpretado o diálogo dramático, o *memorandum* político, o testamento, o tratado jurídico e todas as formas de discurso ritual, codificado e performativo. São representativos do mundo narrado («*raconté*») o conto, a lenda, o romance, a novela, a narração, o discurso histórico. 2) Perspectiva de locução: com esta perspectiva, entra em jogo um segundo eixo, sintáctico. Para Harald Weinrich (1979), existem dois eixos, que a supramencionada linguista destaca – «um em que o enunciado está *directamente ancorado* na situação de enunciação e constitui o *complemento verbal* de uma situação concreta de interacção entre locutor e interlocutor» (Fonseca, 1992: 36); o outro, em que o enunciado está *indirectamente ancorado* na situação de enunciação e que se manifesta «como fictivamente autónomo em relação ao contexto em que é produzido» (*ibidem*); a rede referencial constitui-se, assim, no interior do próprio texto que cria, sem um suporte empírico experiencial, os seus próprios marcos de referência.» (*ibidem*). Fonseca chama à atenção para o facto de a narração estar ligada, de forma primária, à prática linguística, facto que é sugerido, de forma eloquente, pelo «sincretismo entre “contar” e “falar” que existe nos étimos – FABULARE e PARABOLARE – de que resultam os verbos que significam “falar” nas várias línguas românicas» (*ibidem*: 37). Se atentarmos nesta denominação, poderemos invocar Todorov, quando afiança que a narrativa tem correspondência com a vida e que a ausência de narrativa implica a morte. Tal como o discurso de Sherazade, a história deve continuar; tem de continuar, porque o livro que não conta nenhuma história mata. A ausência de narrativa significa a morte (1979: 89).

Fonseca (1992: 39) relembra, neste âmbito, que foi Jakobson o primeiro linguista a insurgir-se contra a separação dos domínios entre a Linguística e a Literatura, ao alegar que a função poética «tem de ser definida no âmbito da totalidade da linguagem como função

não exclusiva do uso literário da língua», e que a poética faz parte integrante da linguística, não podendo ser encarada como uma «estilística do desvio»¹. Referencia, de igual modo, a teoria de Eugène Coseriu, cuja argumentação contraria qualquer forma de oposição entre linguagem poética e linguagem corrente, contestando a concepção «desviacionista» da linguagem poética (*ibidem*: 240-242). Testemunha, ainda, que a linguagem verbal «está ancorada no contexto real em que é produzida e de que é inseparável» (*ibidem*: 70); desta feita, o emissor e o receptor, com as coordenadas espaço-temporais que instituem, «fazem parte integrante desse contexto real e é também para si próprios que implicitamente *apontam* ao apontar para qualquer objecto ou situação compresentes» (*ibidem*: 70). Refere, ainda, que não há razão «para atribuir à significação deíctica um estatuto marginal no âmbito de uma teoria da significação linguística» (*ibidem*: 78), porque a linguagem verbal, constituindo um sistema de representação da realidade, «tem que ter as condições para se *representar a si própria como parte dessa realidade*, quando se objectiva como *enunciação*, e como *forma de criar realidade*, quando se projecta como *ficção*.» (*ibidem*)².

Já em 1984 Patricia Waugh afiançava que o texto literário não manifesta uma função referencial idêntica à que se verifica noutros textos, mas tal função também não se encontra totalmente eliminada³. A pseudo-referencialidade não anula a referencialidade ao mundo empírico, mas suspende-a, realizando, como diz Paul Ricoer, «uma *epoché* do mundo e da referência imediata, de primeiro grau, a esse mundo, a fim de possibilitar, através do mundo possível construído pelo texto, uma referência mediata, de segundo grau, àquele mundo empírico.» (*apud* Aguiar e Silva, 1991, 645). Patricia Waugh chama a atenção para «the construction of an alternative reality by manipulating the relation between a set of signs

¹ Confronte-se, a este propósito, a teoria veiculada por Wordsworth, que Doležel comenta. Vide Lubomír Doležel, 1990: 133: «(...) tendo estabelecido um elo vital entre a linguagem poética e a linguagem do homem comum, Wordsworth reafirma, em última instância, a sua dissemelhança em relação ao uso corrente da linguagem. Wordsworth emprega uma estratégia idêntica quando considera a relação entre a linguagem poética e a linguagem científica. Primeiro, Wordsworth afirma que tanto a poesia como a ciência comunicam conhecimento e verdade» – William Wordsworth (1802). “Preface to *Lyrical Ballads, with Pastoral and Other Poems*.” Vol. I: i-lxiv. London. Citação feita por Paul M. Zall (ed.), 1966. *Literary Criticism of William Wordsworth*: 12-14; 38-62. Lincoln: University of Nebraska Press.

² A «*deixis*» é utilizada como noção metalinguística por Crísipo Estóico (séc.III a.C); Apolónio Díscolo (séc.II); Diógenes Laércio (séc.III); Plutarco (séc.III). Vide, a este propósito, Fernanda Irene Fonseca, 1992: 83, e Anatole Bailly, 1989 [1950]: 440 – «*δεῖξις, εως (ῆ)*».

³ Veja-se, ainda, a propósito da veracidade, o trabalho desenvolvido por Barbara Foley, 1986: 150: «Unlike the documentary materials in the pseudofactual novel, which testify to the text’s authenticity but not necessarily to its truth, these documentary materials establish the verifiability of the text’s generalized portraiture of customs and historical movements.»

(whether linguistic or non-linguistic) as ‘message’ and the context or frame of that message» (1984: 35).

Barbara Foley organizou um estudo diacrónico sobre o romance histórico, referenciando como uma das suas principais características a simulação e o testemunho de personagens com vida real, no que denomina por romance pseudofactual, dos séculos XVII e XVIII; no século XIX, toma-se como referência uma fase de um processo historicamente referencial; o romance do modernismo bifurca-se em géneros distintos – a autobiografia ficcional e o romance metahistórico, que toma como referente um processo histórico que se evade de uma formulação racional, pouco passível de verificação factual:

«The pseudofactual novel of the seventeenth and eighteenth centuries simulates or imitates the authentic testimony of a «real life» person; its documentary effect derives from the assertion of veracity. The historical novel of the nineteenth century takes as its referent a phase of the historical process; its documentary effect derives from the assertion of extratextual verification. The documentary novel in the modernist era bifurcates into two distinct genres. The fictional autobiography represents na artist-hero who assumes the status of a real person inhabiting an invented situation; its documentary effect derives from the assertion of the artist’s claim to privileged cognition. The metahistorical novel takes as its referent a historical process that evades rational formulation; its documentary effect derives from the assertion of the very indeterminacy of factual verification.» (1986: 25)

Vários críticos da contemporaneidade destacam que a ficção se constrói ao redor de uma relação pragmática entre o(s) leitor(es) e o texto (Lamarque e Stein, 1994), inserido num determinado universo contextual e cultural. A Literatura é parte inseparável e integrante da totalidade de uma cultura e, segundo profere Morten Kyndrup¹, não pode ser estudada fora de um contexto cultural. Mais do que os valores de verdade, o que figura no centro da prática e da arte ficcional é o processo de contextualização e o de recontextualização (Dupont, 1995: 34). Para Veselovski, o processo literário é, indiscutivelmente, um processo cultural (*apud* Bakhtine: 2003, 362), mas os enunciados que o constituem e os contextos invocados pelo(s) leitor(es) também são relevantes.

¹ Morten Kyndrup, 1992: 25: Derrida afiança que o texto poético não contém, em si, elementos que o tornem distinto na sua construção; é a leitura que, potencialmente, o torna literário; pág. 95: «The institution, the framing or the field of ‘art’ or “literature” (the latter substantially obviously a sub-part of the first), consequently, is no more an “illusion” or less “objective” than language as a whole. All codes are dissimulated, in this sense.»

Segundo Aguiar e Silva, na literatura fantástica existe sempre uma correlação semântica com o mundo real, de forma análoga à literatura realista, o que pode revestir uma modalidade metonímica ou uma modalidade metafórica, podendo apresentar-se sob a espécie de uma «fidelidade mimética», «sob a espécie de uma deformação grotesca» ou de uma «transfiguração desrealizante» (1991, 645). Patricia Waugh alerta, neste âmbito, para o facto de toda e qualquer metaficção chamar a atenção para a noção de constructo e de fabricação:

«All metafiction draws attention to the fact that imitation in the novel is not the imitation of existing objects but the fabrication of fictional objects which could exist, but do not. For some writers, however, the text may be a fictional construction, but the author is not. All else may be ontologically insecure and uncertain, but behind the uncertainty is a lone Creative Figure busily inventing and constructing, producing the text from His position in the Real world.» (1984: 130)

Neste campo, Michael Riffaterre certifica que as doutrinas tradicionais tendiam a explicar a relação textual dos factos em termos relacionais, no que concerne a factores externos ao texto, ao passo que os estudos mais recentes e as novas análises tendem a encarar a verosimilhança no seio das relações intratextuais – «whereas the newer approach sees verisimilitude in terms of relations entirely contained within the text» (1990: 3). Esta oposição, todavia, e segundo afiança Riffaterre, é mais aparente que real. Na sua esteira, a referencialidade externa é, apenas, ilusória, se tivermos em conta que os sistemas semióticos referem e invocam (ou convocam) outros sistemas semióticos:

«Les fonctionnements de la surdétermination suggèrent clairement que le texte poétique est autosuffisant: s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel – loin de là. Il n'y a de référence externe qu'à des autres textes.» (Riffaterre, in Barthes et alii, 1982: 118)¹

«In fact, exterior referentiality is but an illusion, for signs or sign systems refer to other sign systems: verbal representations in the text refer to verbal givens borrowed from the sociolect, but such verbal givens are actually present in the text, explicitly or implicitly, as presuppositions» (Riffaterre, 1990: 3)

¹ Michael Riffaterre, "L'illusion référentielle", in Roland Barthes et alii, 1982: 91-118. Cf. Thomas Pavel, 1988: 150 : «Comme les partisans des Anciens, Riffaterre fait dépendre la poésie du jeu des autres textes ; mais chez lui le monde extérieur a perdu toute autonomie référentielle.»

Phillippe Hamon elucida que, na sua perspectiva, a linguística, em particular, não contribuiu para fechar e bloquear a procura teórica, nesta matéria, ao ensinar-nos que a língua é forma e não substância, estrutura e não nomenclatura, etc., que não pode «copiar» o real e que, de um ponto de vista semiológico, a questão do realismo deve formular-se assim: poderemos reproduzir, por uma mediação semiológica (com os signos) uma imediatidade não semiológica? (Hamon, in Barthes et alii, 1982: 124)¹.

Patricia Waugh pondera sobre o facto de toda a linguagem ou discurso escritos serem organizados de modo a recriar um contexto ou a construir verbalmente, um novo contexto – «has to be organized in such a way as to recreate a context or to construct a new context verbally. All literary fiction has to construct a 'context' at the same time that it constructs a 'text', through entirely *verbal* processes.» (1984 : 88)². Sublinha, ainda, que a ficção literária simplesmente demonstra a existência de múltiplas realidades – «Literary fiction simply demonstrates the existence of multiple realities.» (*ibidem*: 89) e que «Contemporary reality, in particular, is continually being reappraised [reavaliar/ reestimar] and resynthesized. It is no longer experienced as an ordered and fixed hierarchy, but as a Web of interrelating, multiple realities.» (*ibidem*: 51). Em *Temps et Récit*, Paul Ricoeur referencia que

«Si notre thèse concerne le problème si controversé de la référence dans l'ordre de la fiction a quelque originalité, c'est dans la mesure où elle ne sépare pas la prétention à la vérité du récit de fiction de celle du récit historique, et s'efforce de comprendre l'une en fonction de l'autre.» (t.II, 1984: 234)

Barbara Foley confessa que o romance histórico, ou o romance documental, como o designa, aspira contar a verdade e proclama esta verdade, associando-a a uma validação empírica – «In all its phases, then, the documentary novel aspires to tell the truth, and it associates this truth with claims to empirical validation» (1986: 26); todavia, esta narrativa

¹ Philippe Hamon, "Un discours contraint", in Roland Barthes et alii, 1982: 119-181 .

² Cf. Northrop Frye, 1990 [1957]: 78: «Descriptively, a poem is not primarily a work of art, but primarily a *verbal* structure or set representative words, to be classed with other verbal structures like books on gardening. In this context narrative means the relation of the order of words to events resembling the events in 'life' outside; meaning means the relation of its pattern to a body of assertive propositions, and the conception of symbolism involved is the one which literature has in common, not with the arts, but with other structures in words.»; *ibidem*: 77: «The inference is that all arts possess both a temporal and a spatial aspect, whichever takes the lead when they are presented. (...) Works of literature also move in time like music and spread out images like painting. The word narrative or *mythos* conveys the sense of movement caught by the ear, and the word meaning or *dianoia* conveys, or at least preserves, the sense of simultaneity caught by the eye.»

ficcional não revela qualquer grau de superioridade ou carácter de verdade e assertividade, quando cotejada com outros discursos ficcionais – «all fictions assert their propositional content with equal force and sincerity, I believe – but it does raise the problem of reference for explicit consideration.» (*ibidem*).

Destarte, Hutcheon questiona-se sobre qual será o referente da Historiografia – o facto ou o acontecimento? O vestígio, textualizado, ou a experiência em si? A ficção pós-modernista joga com esta questão, mas nunca chega a resolvê-la, completamente. De facto, complica, de duas maneiras, a questão, confundindo-a:

a) confusão ontológica: o que existe, realmente, o texto ou a experiência?

b) sobredeterminação de toda a noção de referência (autoreferencialidade, intertextualidade, referência historiográfica, etc.): a metaficção pós-modernista ensina o(s) leitor(es) a considerar todos os referentes como sendo fictícios ou imaginados.

Mas, na realidade, que papel se atribui ao conceito de veraz? Segundo Bernard Williams (2006), a cultura moderna apresenta duas atitudes contraditórias e até paradoxais – se, por um lado, manifesta uma grande apreensão perante o que considera ser a verdade (ninguém quer ser enganado), simultaneamente, revela um grande cepticismo perante a ideia de uma verdade objectiva. De facto, já Morten Kyndrup afirmava que «Truth, conversely, is not a function of construction, no more than construction is a function of truth. Truth is construction.» (1992: 419).

2. O Estatuto Ontológico da Obra/ Narrativa Ficcional

Para Frege, os enunciados da linguagem poética não têm um estatuto apofântico, ou seja, não podem ser passíveis de análise, em termos de verdade ou de falsidade, porque carecem de valor de verdade; não são verdadeiros nem falsos. Doležel (1990: 72) nota que a contraposição fregeana entre linguagem referencial e linguagem poética é apenas de natureza pragmática; enquanto Frege (e, depois, Ingarden e Austin), se limita a ordenar uma espécie de «desviacionismo» que situa a linguagem literária noutro lugar, relativamente ao estatuto lógico funcional dos enunciados de realidade, houve posições muito mais radicais, na filosofia analítica, como a de Russell. Este rechaça, por completo, qualquer estatuto ontológico aos objectos não existentes e assevera que as afirmações sobre tais objectos –

inexistentes – só podem ser falsas, por razões puramente lógicas. Frege situa as frases literárias num lugar neutro – nem verdadeiras, nem falsas, porque carecem de valor de verdade e de possibilidade de verificação; Russell exclui do domínio do discurso verdadeiro as frases que falam de objectos de ficção. Para Russell, a existência é um predicado exclusivo dos seres que habitam os universos da realidade.

A semântica geral de Frege baseia-se, em suma, e considerando as palavras de Doležel (1990: 148), na diferenciação entre dois constituintes de significado na linguagem: referência («*Bedeutung*») e sentido («*Sinn*»). A referência consiste na designação de uma entidade do «mundo» que o signo verbal representa; o sentido corresponde ao «modo de apresentação» («*die Art des Gegebenseins*») da referência, dado na forma do signo (FreS: 39, *apud* Doležel: 150-151)¹. A teoria semântica de Frege aplica-se, assim, à linguagem referencial, definindo-a como uma linguagem cujas frases se revestem de funcionalidade com referência ao que é verdadeiro; as frases da linguagem poética não podem ser interpretadas por esta semântica que contém duas instâncias: «falta-lhes referência de valor de verdade» (Doležel, *ibidem*), que existe na ciência². Gottlob Frege referencia, ainda, que um poema épico nos fascina pela eufonia verbal, pelo sentido das frases e pelas imagens e os sentimentos que por elas são evocados, no entanto, a questão da verdade levar-nos-ia a abandonar o prazer estético («*kunstgenuss*») e a assumir uma atitude científica. Por isso – advoga Frege –, é absolutamente indiferente que, *v.g.*, o nome **Ulisses** tenha, ou não, um referente, desde que se aceite o poema como uma obra de arte (FreS: 1960: 46; *apud* Doležel, 1990: 148).

Nos estudos teóricos que preceituam, René Wellek e Austin Warren (s/d: 27-28) fazem notar que as afirmações contidas num romance, num poema ou num drama não representam a verdade literal, não constituindo, por isso, proposições lógicas. Afiançam,

¹ Gottlob Frege (1892). “Über Sinn und Bedeutung”. *Zeitschrift für Philosophie und philosophische Kritik* 100: 25-50. Trad. Inglesa in Peter Geach e Max Black (eds.), 1960. *Translations from the Philosophical Writings of Gottlob Frege*: 56-78. Oxford. Basil Blackwell; *apud* Lubomír Doležel, 1990: 150-151.

Cf. Lubomír Doležel (*ibidem*: 148-149): Para ilustrar esta afirmação, atente-se no polémico exemplo utilizado por Frege: *estrela da manhã* e *estrela da tarde* são duas expressões que têm a mesma referência, mas assumem sentidos diferentes. Pela forma, a primeira evoca o constituinte semântico “manhã” e a segunda evoca o constituinte semântico “tarde”.

² Cf. *ibidem*: 150-151: «Para a ciência não basta que uma frase tenha apenas sentido; ela também tem de ter valor de verdade e este valor chama-se a referência da frase. Se uma frase tem apenas sentido e não tem referência, ela pertence à poesia e não à ciência (FreS: 1960: 262).»

neste âmbito, que existe uma distância fulcral entre uma afirmação, ainda que produzida num romance histórico, e a mesma informação, quando publicada num livro de História ou de Sociologia. Acentuam, de igual modo, que, também na lírica subjectiva, o «eu» do poeta é um «eu» dramático fictício. Consequentemente, na sua perspectiva, uma personagem romanesca é, obviamente, diferente de uma figura histórica ou de uma figura factual, apenas e meramente formada «pelas frases que a descrevem ou pelas que foram postas na sua boca pelo autor. Não possui nem passado, nem futuro, nem, às vezes, continuidade de vida.» (*ibidem*: 28). As noções de tempo e de espaço num romance «não são o tempo e o espaço reais» e, «o mais aparentemente realista dos romances – por exemplo, as próprias “talhadas de vida” dos naturalistas – não deixa de ser construído de acordo com certas convenções artísticas.» (*ibidem*: 28)¹.

Wellek e Warren salientam que a Literatura (imaginativa) é uma «ficção» que imita a vida, mas que não a copia, e certificam que o oposto da «ficção» não é a «verdade», mas o «facto» ou a «existência no tempo e no espaço» (*ibidem*: 37-38)². Na esteira destes teóricos, de entre as artes, também especificamente a literatura parece reivindicar a «verdade», «por meio da concepção da vida (*Weltanschauung*) que toda a obra artisticamente coerente possui» (*ibidem*: 38). Focam, também, que toda esta polémica parece pertencer ao domínio da semântica, alegando que, se a verdade for conceptual e propositiva, então as artes – incluindo a Literatura – não podem ser formas de verdade; em suma: defendem que, «se aceitarmos as definições redutivas positivistas que limitam a verdade que pode ser metodicamente verificada por qualquer pessoa, então a arte não pode ser,

¹ Veja-se, a este propósito, Erich Auerbach (1972), *Introdução aos Estudos Literários*: 11: «O que ele produzia, portanto, não visava, imediatamente, à “realidade” – quando a atingia, isto era ainda um meio, nunca um fim, mas à verdade. Ai de quem não acreditasse nela! Pode-se abrigar muito facilmente objeções (sic) histórico-críticas quanto à guerra de Tróia e quanto aos erros de Ulisses, e ainda assim sentir, na leitura de Homero, o efeito que ele procurava; mas, quem não crê na oferenda de Abraão não pode fazer do relato bíblico o uso para o qual foi destinado. (...) A pretensão de verdade da Bíblia é não só muito mais urgente que a de Homero, mas chega a ser tirânica; exclui qualquer outra pretensão. O mundo das Sagradas Escrituras não se contenta com a pretensão de ser uma realidade historicamente verdadeira – pretende ser o único mundo verdadeiro (...).»

² Cf. René Wellek e Austin Warren, s/d: 91: «Até quando entre a obra de arte e a vida de um autor exista uma estreita relação, tal não pode ser interpretado como querendo dizer que a obra de arte é uma mera cópia da vida.»; *ibidem*: 48: «É-nos pura e simplesmente impossível deixar de sermos homens do século XX ao empreendermos a apreciação do passado (...). Existirá sempre uma diferença decisiva entre um acto imaginativo de reconstituição e uma participação real num ponto de vista passado.»

experimentalmente, uma forma de verdade.» e concluem que, neste caso, a alternativa a essas definições «parece ser a de uma verdade bimodal ou plurimodal.» (*ibidem*).

Os supracitados críticos chamam a atenção para uma questão epistemológica extremamente complicada – a do «modo de existência» ou da «situação ontológica» de uma obra literária, alegando que uma das mais comuns e antigas conclusões se baseia na concepção do poema como um «artefacto», um objecto «da mesma natureza que uma escultura ou um quadro, arguindo, todavia, a tese de que existem poemas e histórias que nunca passaram à escrita e que, não obstante, têm existência» (*ibidem*: 173). Desta feita, a obra de arte literária surge como um objecto de conhecimento *sui generis*, com uma categoria ontológica especial – «não é real (como a estátua), nem mental (como a experiência da luz ou da dor), nem ideal (como um triângulo)» (*ibidem*: 173). É um sistema de normas de conceitos ideais, intersubjectivos, presentes na ideologia colectiva e apenas acessíveis «através de experiências mentais individuais, baseadas na estrutura sonora das suas orações.» (*ibidem*: 189).

Daniel Altamiranda (in Salem, 2006: 19) refere que, para explicar os aspectos inovadores do novo romance latino-americano, Carlos Fuentes rechaça as polémicas entre realismo e imaginação, arte comprometida e experimentalismo, literatura nacional e literatura cosmopolita, salientando a importância/preponderância conferida à linguagem, por todos os principais escritores contemporâneos. Salienta, de igual modo, que de acordo com palavras proferidas por Carlos Fuentes, vários escritores modernos, como Faulkner, Hermann Bloch e William Golding, regressaram às raízes poéticas da literatura, através da linguagem e da estrutura:

«(...) crearon una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante en cuanto inventa una segunda realidad, una realidad paralela, finalmente un espacio para *lo real*, a través de un mito en el que se puede reconocer tanto la mitad oculta, pero no por ello menos verdadera de la vida, como el significado y la unidad del tiempo disperso» (Fuentes, 1969: 19)

A teoria de Karl Bühler (1985) define-se em dois campos, um mostrativo, o outro, simbólico, como referimos, anteriormente (cf. Fonseca, 1992: 88-93). No domínio da mostra verbal, deparamos com a *deixis ad oculos*, que consiste na mostra verbal dos objectos presentes no *campo mostrativo* que se apoia, sobretudo, na visão, havendo, no

entanto, uma forte participação da audição na decodificação desta mostração. Bühler designa esta mostração por «*demonstratio ad oculos*» e «*ad aures*» (1985: 124)¹. A deixis anafórica consiste numa forma de mostração linguística derivada, resultante da transposição do modo de funcionamento da *deixis ad oculos* para o espaço textual. Na deixis *ad oculos* estamos perante um campo mostrativo acessível sensorialmente; aqui, a mostração faz-se pela memória imediata do locutor e do interlocutor, i.e., o campo mostrativo é acessível mentalmente, pela *deixis en fantasma*. Esta *deixis* consiste no tipo de mostração linguística em que se torna mais evidente o poder da linguagem de criar o seu próprio contexto referencial e os acontecimentos situam-se num campo mostrativo petendente ao imaginário. Käte Hamburger (1986: 120) critica este axioma, sublinhando que Bühler não distingue entre um enunciado real e um enunciado romanesco; segundo os preceitos que cauciona, na teoria de Bühler a figuração espacial é facilmente representável, contrariamente ao tempo intuitivo («forme de l'intuition du sens interne»), que apenas pode ser conhecido ou assimilado, de forma conceptual, mas não «mostrado» (*ibidem*). Reconhece, todavia, a pertinência dos advérbios deícticos temporais e espaciais, no discurso, mas afiança que, no domínio da ficção, perdem a função existencial que contêm num enunciado de realidade, tornando-se, por isso, símbolos².

Bühler defende que a mostração «*en fantasma*» consiste numa imagem mental, correspondente à imagem mental considerada pelos estóicos. É a *deixis* que permite deslocar o falante e o interlocutor ao reino do ausente, da fantasia. Trata-se do modo de mostração que o falante utiliza na narração e na ficção e que Fonseca designa como «*deixis fictiva*» ou «*deixis narrativa*», por se tratar de uma mostração «*in absentia*», ao constituir um processo de evocação mental. Não corresponde a um mundo feérico e irreal, mas a qualquer «mundo possível» (Fonseca, 1992: 144) que seja evocado mentalmente, em alternativa ao mundo «actual»:

¹ Karl Bühler, 1985 [1979]: 124: «La teoría tiene que partir del simple hecho de que una demonstratio ad oculos y ad aures es el comportamiento más sencillo y adecuado que pueden emprender seres vivos que, en contacto social necesitan una consideración amplia y refinada de las circunstancias de su situación, y para ello demostrativos.»

² Käte Hamburger, 1986: 124: «Car l'expérience de la «réalité» n'a pas sa source dans les choses, mais dans le sujet lui-même. Lorsque ce sujet est fictif, toute la réalité géographique et historique est attirée dans le champ de la fiction, transformée en "apparence"».

«Pero las circunstancias cambian de golpe, por lo visto, cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia con los mismos demostrativos, para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír (y tocar, se entiende, y quizá también oler y gustar). No con los ojos, oídos, etc, exteriores, sino con lo que se suele llamar para distinguirlo de ellos, en el lenguaje usual y también por comodidad en la psicología, ojos y oídos «interiores» o «espirituales».» (Bühler, 1985: 143)¹

A deixis «*en fantasma*» engloba «todas as posibilidades de criação, na linguagem, de «*marcos de referência alternativos*», sublinha Fonseca (1992: 147), ao analisar a teoria mencionada – «Queremos llamar a este tercer modo de mostración la *deixis en fantasma*. Hay que distinguir, pues, de la *demonstratio ad oculos* la anáfora y la *deixis en fantasma*.» (Bühler, 1985: 141). Kärl Bühler dá forma a uma teoria da significação linguística em que as dimensões pragmáticas são claramente contempladas:

«Ao estabelecer a distinção entre *nomear* (“*nennen*”) e *mostrar* (“*zeigen*”) como duas formas básicas e complementares da significação linguística, Bühler consagrou a importância e a especificidade da *significação deíctica*. A função *representativa* não é a única que os signos linguísticos desempenham. A existência, nas línguas naturais, de *signos mostrativos* (“*Zeigzeichen*”) ao lado dos signos conceptuais (“*Nennwörter*”) prova que *mostrar*, *apontar* (usando a linguagem) é um recurso significativo complementar da representação conceptual.» (Fonseca, 1992: 85)

Para Wittgenstein, os filósofos de Cambridge e o Círculo de Viena, a linguagem era encarada como a forma do pensamento lógico, a sua imagem, o seu reflexo, e a filosofia torna-se uma actividade de análise da linguagem. Numa primeira fase, Wittgenstein foi um dos expoentes desta corrente filosófica neopositivista, porém, numa segunda fase, encara de forma diferente, nova e original, a análise da linguagem verbal, considerando-a como uma «forma de vida», como «praxis», como «jogo»² (cf. Fonseca, 1992: 104-105).

¹ Karl Bühler, 1985: 186: «La deixis en fantasma se realiza si la montaña ha venido a Mahoma o Mahoma ha ido a la montaña, es decir, si el receptor puede abrir sus ojos «interiores» y seguir a su vez las indicaciones mostrativas. Mostrar es la conducta de acción verbal *kat'exokhén*, y sigue siéndolo, aun cuando se ponga al servicio de la poesis; tome el lector «poesis» en sentido lato, lo mismo que Aristóteles y la psicología infantil moderna.»

² O primeiro linguista a utilizar a metáfora do jogo para a linguagem foi Saussure, na metáfora do jogo de xadrez. Veja-se, a este propósito, Fernanda Irene Fonseca (1992: 105; nota de rodapé 42): «Para Wittgenstein, saber jogar não é apenas conhecer o valor das peças e as regras inerentes ao jogo; saber jogar pressupõe o

Harald Weinrich, propõe uma hipótese («ousada», segundo declara Fonseca), quando afiança que os deícticos não são usados para “apontar” em direcção a este ou aquele elemento do contexto, mas, essencialmente, «como instruções incluídas pelo locutor no texto no sentido de convidar o interlocutor a fazer um uso determinado da sua *memória*.» (*apud* Fonseca, 1992: 130). Nesta linha, utilizando a terminologia da linguista, verifica-se uma dependência contextual e uma transposição fictiva, que consiste numa relação dinâmica e dinamizadora, em que o discurso e o contexto não são objectos estáveis, mas processos entre os quais se estabelece uma interacção construtiva. Destarte, põe-se em causa a fronteira rígida que se costuma traçar entre o “mundo actual” e os outros “mundos possíveis”, porque «a realidade não se oferece à significação como um “mundo” já pronto, que está à espera de ser traduzido em linguagem; apresenta-se antes como um dado a ser construído pela linguagem na interacção comunicativa» (*ibidem*: 138). De um ponto de vista enunciativo, qualquer acto linguístico de mostraçao “in absentia” é fictivo», declara Fonseca, acrescentando que, «apontar, usando os deícticos, para o que está ausente, confere a esse “ausente”, mesmo que tenha já uma existência real, uma nova forma de existência, *uma existência textual*, que substitui e torna irrelevante a factualidade da existência real» (*ibidem*: 151-152).

A linguista referencia, de igual modo, que o próprio critério para avaliar a distinção entre o que está *presente* e o que está *ausente* não é um critério existencial, mas um critério linguístico, enunciativo – presente é tudo o que comparticipa de um acto de enunciação, *ausente* é tudo o que não comparticipa nele. É neste sentido que Émile Benveniste distingue as categorias de *pessoa* e *não-pessoa*: a 1ª e a 2ª pessoas têm o estatuto de participantes na enunciação (estão *presentes*); a 3ª pessoa não tem esse estatuto, afiança o teórico, não «existe» como participante da enunciação, como *pessoa* está ausente:

«Só se pode constituir uma teoria linguística de pessoa verbal com base nas oposições que diferenciam as pessoas; e ficará inteiramente resumida na estrutura dessas oposições. Para a

acto de jogar; só se aprende a jogar, jogando.» Ver Ludwig Wittgenstein 1958 [1953]. *Philosophical Investigations*. Oxford: Basil Blackwell.

Na página 107, Fernanda Irene Fonseca cita Wittgenstein: «the meaning of a word is its use in the language.» (1958: 20, §43) e, na página 108, atesta que, «Numa teoria contextual da significação linguística, em que tal significação é entendida como decorrente do uso (em que a semântica é inseparável da pragmática), o estudo da deixis assume um carácter fundamental: a função dos deícticos é justamente estabelecer a relação entre a língua e o seu contexto de uso.»

formularmos, podemos partir das definições utilizadas pelos gramáticos árabes. Para eles, a primeira pessoa é *al-mutakallimu*, «aquele que fala»; a segunda *al-muḥāṭabu*, «aquele a quem nos dirigimos»; mas a terceira é *al-yāʾību*, «aquele que está ausente». (1976: 24)

Para Fernanda Irene Fonseca, «fictivo» é, de um ponto de vista enunciativo, tudo o que «*não está directamente ancorado na situação de enunciação*» (1992: 150). No que concerne à noção Bühleriana de deixis «*en fantasma*», que Fonseca designa por «*deixis fictiva*» e o modo de referência a ela ligado, a «*referência produtiva*», podem reformular-se, segundo a mesma exegeta, nos seguintes termos: «tudo o que é referido passa, *ipso facto*, a existir.» (*ibidem*: 151). Paul Ricœur expressa que, sempre que haja a necessidade de estabelecer, no enunciado, um marco de referência não-coincidente com a situação de enunciação, se institui uma *ficção* em sentido amplo, desencadeando-se a *força referencial* da linguagem, a sua capacidade de projectar mundos¹.

Também nos anos setenta Benveniste referenciava, no seu trabalho *O Homem na Linguagem*, que o discurso se diferencia, nitidamente, da narrativa histórica, pela escolha dos tempos verbais. O discurso (narrativa) utiliza livremente todas as pessoas do verbo, tanto *eu/ tu* como *ele*. «Explícita ou não, a relação de pessoa está presente em toda a parte. Devido a este facto, a «3ª pessoa» não tem o mesmo valor como tinha na narrativa histórica. Nesta, o narrador não intervém, a 3ª pessoa não se opõe a nenhuma outra, ela é verdadeiramente uma ausência de pessoa», refere (1976: 38).

Bernard Bergonzi (in Bradbury & Palmer, 1980: 44-45)² faz notar a recusa dos estruturalistas em aceitar a dicotomia «*ficção*» *versus* realidade, porque, na sua acepção, o discurso sobre a «*realidade*» é, também, um constructo verbal. Consta, de igual forma, que o romancista e o poeta são mais livres que o historiador, porque não têm,

¹ Cf. Paul Ricœur, 1984, t.II: 112: «Le temps du passé disent d'abord le passé, puis, par une transposition métaphorique qui conserve ce qu'elle dépasse, ils disent l'entrée en fiction sans référence directe, sinon oblique, au passé en tant que tel. (...) La fiction ne garde pas seulement la trace du monde pratique sur le fond duquel elle se détache, elle réoriente le regard vers les traits de l'expérience qu'elle «invente», c'es-à-dire tout à fois découvre et crée.»; *ibidem*: 203: «Par expérience fictive, nous avons entendu une manière virtuelle d'habiter le monde que projette l'œuvre littéraire en vertu de son pouvoir d'auto-transcendance. Ce chapitre fuit exactement pendant à celui que nous avons consacré à l'intentionnalité historique dans la deuxième partie.»

² Bernard Bergonzi, "Fictions of History", in Malcolm Bradbury & David Palmer (eds.), 1980: 43: «The extreme structuralists refuse to set 'fiction' against 'reality', since 'reality' too is just another text, the text of l'habitude, one more verbal construct.»

obrigatoriamente, de limitar a sua ficção às cadeias do paradigma de verdade exigível ao especialista da História¹ – «The novelist and the poet are freer than the historian, whose fiction-making is at every point checked and governed by the demands of truth-telling, whether he interpretes them according to a heroic, Whig or tragic paradigm.» (*ibidem*). N. H. Reeve (*in* Bradbury & Palmer, 1980: 113)² alude ao trabalho de Robert Scholes – *The Fabulators* (1967) – e menciona que o crítico discerne entre modos empírico («*empirical*») e ficcional («*fictional*»), salientando que esta dicotomia tem traduzido um conflito insolúvel, ao longo dos tempos.

Phillippe Hamon chama a atenção para o estatuto da ficção, ao declarar que não é o «real» que esperamos encontrar num texto, mas uma racionalização, uma textualização do real, uma reconstrução feita *a posteriori*, codificada *no* e *pelo* texto, que não tem ancoragem, e que não tem fechamentos dos que o interpretam, *clichés* cópias ou estereótipos de cultura (*in* Barthes et alii, 1982: 129-137), refere, ainda, que os nomes próprios históricos ou geográficos funcionam um pouco como as citações do discurso pedagógico, assegurando pontos de ancoragem. De facto, na sua óptica, contrariamente ao discurso do cientista, que coloca em notas de rodapé, ou na bibliografia, no final do volume, em citações explícitas, as referências destinadas a autenticar ou a validar o seu discurso, o texto realista integra estas notas no corpo do texto, sob a forma de cenários e de personagens-tipo. No limite, o real não é mais do que um «mosaico linguístico»; o texto não será mais do que uma «repetição» (*ibidem*: 141).

Patricia Waugh assevera que o romance metaficcional permite ao leitor observar e (a)perceber a construção literária que subjaz ao discurso da própria ficção «but also to enjoy and engage with the world within the fiction.» (1984: 104). Neste âmbito, destaca a existência de dois pólos de metaficção (*ibidem*: 53):

a) A que aceita um mundo real substancial, cuja significação não é inteiramente composta pelas relações estabelecidas no interior da própria linguagem. Neste

¹ Cf. Thomas Pavel, 1988 : 63: «Aristote ne pense-t-il pas que «ce n'est pas la tâche du poète de dire ce qui s'est passé, mais le genre de choses qui auraient pu se passer, ce qui est possible selon la possibilité ou selon la nécessité»? (*la Poétique*, IX, 1). En d'autres termes, le poète avance soit des propositions vraies dans chacune des alternatives possibles du monde réel (choses possibles selon la nécessité), soit des propositions possibles dans au moins une de ces alternatives (choses possibles selon la possibilité). En outre, comme le note Aristote, le poète tragique s'intéresse aux personnages réels.»

² N. H. Reeve, "Reflexions on 'Fictionality'", in Malcolm Bradbury & David Palmer (eds.), 1980: 113-130.

nível, segundo manifesta Waugh, emprega-se a estrutura enfraquecida da convenção literária romanesca, pelo recurso à paródia, utilizando-se, como base, um sistema prévio. A linguagem constitui, neste âmbito, o instrumento que mantém o quotidiano.

b) A que sugere que não pode haver uma fuga da prisão que é a linguagem. Os escritores conduzem a sua experimentação ficcional ao nível do signo, facto que perturba o quotidiano¹.

No trabalho desenvolvido pela citada crítica (90-92) refere-se que, na tentativa de definir o estatuto ontológico da ficção literária, os filósofos se agrupam, tradicionalmente, em duas categorias: 1) os teóricos para os quais a ficção claramente mente; 2) os filósofos que advogam a «não-referencialidade», alegando que é impossível falar do conceito de **verdade** na ficção literária. Muitos escritores metaficcionais adoptam esta posição mas, na sua grande maioria, criaram uma terceira categoria: 3) Teoria dos mundos alternativos – «alternative worlds theory».

Waugh considera que a descrição chama à atenção para o facto de que tudo o que é descrito no mundo factual existe, efectivamente, independentemente da sua descrição; no que concerne à ficção, considera que não existe uma ancoragem entre a linguagem ficcional e a realidade factual, pelo que, na sua perspectiva, se na ficção não houver descrição, não pode haver existência/ mundo – «what is described in the real world exists before its description. In fiction, if there is no description, there can no be existence.» (1984: 96)². A crítica considera que a ficção consiste num jogo de molduras, de convenções e de construções, em que os mundos nela representados, não raro, se contradizem e são, eles mesmos, contraditórios³. Certifica, ainda, que «the imaginary world generated by the words of a novel is not less real than, but an *alternative* to, the everyday world» (*ibidem*: 112) e

¹ Cf. Patricia Waugh, 1984: 63: «Hayden White argues that literary change of a generic nature reflects changes in the general social-linguistic codes and that these reflect changes in this historico-cultural context in which a given language game is being played.»

² Num estudo dedicado ao tempo na narração, Fernanda Irene Fonseca (1992: 208) invoca Ricœur, que considera que o real passado, porque é reconstruído, recriado, tem laços ou afinidades com o irreal, salientando, porém, que, apesar de ser construído, ou fictivo, estabelece relações miméticas com o real passado – (Ricœur, 1985b, t.III: 279): «Pour conclure, l'entrecroisement entre l'histoire et la fiction dans la refiguration du temps repose, en dernière analyse, sur cet empiètement réciproque, le moment quasi historique de la fiction changeant de place avec le moment quasi fictive de l'histoire.»

³ Patricia Waugh, 1984: 101: «Metafiction sets mutually contradictory 'worlds' against each other.»

que os textos metaficcionais desnudam a ficção, ao demonstrar que esta não imita nem representa a realidade, apenas os discursos que constroem esse mesmo mundo:

«Fiction is merely a different set of ‘frames, a different set of conventions and constructions. In this view, a fictional character is ‘unreal’ in one sense, but characters who are not persons are still ‘real’, still exist, within their particular worlds. (...) Metafictional texts show that literary fiction can never imitate or ‘represent’ the world but always imitates or ‘represents’ the discourses which in turn construct that world.» (Waugh, 1984: 100)

Na sua extensa obra *Logique des Genres Littéraires*, Käte Hamburger atesta uma dupla formação conceptual, ligada à ficção (Literatura) e à realidade, ao afirmar que a ficção consiste, simultaneamente, num objecto diverso da realidade, que é a sua matéria – «est autre chose que la réalité, mais en même temps, ce qui apparemment contradictoire, que la réalité est la matière de la fiction» (1986: 29). Na sua óptica, é a existência das personagens que tornam ficção a literatura narrativa, mas, simultaneamente, é a narração que produz as personagens. Somente no âmbito da Literatura é que a narração pode ser caracterizada como função e não como enunciação, *i.e.*, falar de ficcionalização significa descrever personagens como sujeitos – «*Je-Origines*» – e não como objectos (*ibidem*: 127).

Salienta, de igual modo, que, num enunciado real, existe uma associação entre o sentido do vocábulo (o verbo) e o tempo, que se desfaz, no universo da ficção. Num enunciado real (fora da ficção, o pretérito adquire uma função gramatical própria, exprimindo a referência do sujeito de enunciação no passado; no caso da ficção, o pretérito – e, em termos semânticos, o presente histórico – não é mais do que um suporte, no discurso (*ibidem*: 106). Na sua esteira, as definições conceptuais de **poiesis** e de **mimesis** são, para Aristóteles, sinónimas, na medida em que ambas contêm, semanticamente, a noção de «fazer» e «fabricar», muitas vezes esquecida e confundida ou amalgamada com a noção restrita de «imitação»¹:

«Car lorsqu’on examine plus attentivement les définitions d’Aristote, on voit que ce qui pour lui est essentiel dans le concept de *mimèsis*, bien plus que la nuance sémantique effectivement présente

¹ Käte Hamburger, 1986: 30: «Tout cela n’apparaît que si on tient compte du fait qu’Aristote définit le concept de *poièsis* par celui de *mimèsis*, et que, pour lui, *poièsis* et *mimèsis* sont synonymes. Il semble que si cela n’a pas été aperçu, c’est qu’on a perdue de vue le sens fondamental des concepts de *poiein* et *poièsis*, à savoir «faire, fabriquer»; on a de plus traduit *mimèsis* par *imitatio*, d’où le sens d’«imitation» (*Nachahmung*).»

d'imitation, c'est le sens fondamental de présentation, fabrication. Cela n'est pas seulement attesté par la synonymie, déjà évoquée, entre *poiësis* et *mimësis*, mais aussi et surtout par le concept chez Aristote.» (Hamburger, 1986: 31)

Nos seus estudos sobre a ficcionalidade, Käte Hamburger estabelece uma comparação etimológica entre o verbo latino *fingere* e os seus derivados, nalgumas das línguas europeias (a que acrescentamos o português): **fingere** > «*fingere*» (italiano); «*feindre*» (francês); «*to feign*» (inglês); «*fingieren*» (alemão) ou «*fingir*» (português). Refere, posteriormente, que o verbo latino apenas conservou, nas suas formas modernas, o sentido de «simulação» ou «fingimento» (*ibidem*: 69). A crítica refere que qualquer enunciado constitui um enunciado de realidade («tout énoncé est un énoncé de réalité» – *ibidem*: 47), o que fornece uma base que determina, com precisão, um elo entre a linguagem, a factualidade e a ficção – «et donc de la littérature, à la réalité» (*ibidem*). Atesta, igualmente, que, em arte, a aparência de vida é traduzida pela linguagem:

«En art l'apparence de la vie n'est pas produite autrement que par le personnage, en tant qu'il vit, pense, sent et parle, en tant qu'il est un Je. Les figures des drames et des romans sont des personnages fictifs parce qu'ils sont comme des Je, comme des sujets fictifs. De tous les matériaux de l'art, seule la langue est capable de produire l'apparence de la vie, c'est-à-dire de personnages qui vivent, sentent, pensent, parlent et se taisent.» (*ibidem*: 72)

Hamburger (1986: 49-51) define, também, a existência de três categorias/ tipos de sujeito de enunciação:

1) O sujeito de enunciação histórica (com uma individualidade real definida, que não se insere, obrigatoriamente, num registo histórico, mas que escreve cartas, memórias ou documentos autobiográficos);

2) O sujeito de enunciação teórica (distingue-se do precedente porque a sua individualidade nunca é posta em causa; a noção de histórico («*geschichtlich*») é colocada em termos genéricos – obra de ciência histórica, crónica jornalística sobre a vida política ou documentação histórica de natureza literária; trata-se de um sujeito que enuncia ou formula leis matemáticas, físicas ou lógicas;

3) O sujeito de enunciação pragmática, orientado para a acção (interroga, ordena, exprime um pedido).

Michael Riffaterre (1990) sustenta que a verdade da narrativa constitui um problema da fenomenologia linguística, por isso, um discurso baseia-se em códigos e está sempre eivado de convenções sociais que podem ser identificadas independentemente da narrativa¹. Refere, também, que a ficção é um artefacto e que é a própria ficção que o enfatiza – «the fact that of the fictionality of a story at the same time it states that the story is true» –, acrescentando que a «verisimilitude is an artefact, since it is a verbal representation of reality rather than reality itself: verisimilitude itself, therefore, entails fictionality» (*ibidem*: xv)². Riffaterre menciona, por fim, que a ficção constitui um género, independentemente do seu valor de verdade («whereas lies or not» – *ibidem*: 1), e que um romance sempre contém signos que invocam a ficcionalidade – «whose function is to remind readers that the tale they are being told is imaginary» (*ibidem*).

Também Wellek e Warren (s/d: 264-265) atestaram que a realidade de uma obra de ficção – «isto é, a sua ilusão de realidade» –, não é, necessariamente, uma realidade de casualidades. Na sua óptica, essa distinção deve ser estabelecida não entre realidade e ilusão, mas entre diferentes concepções da realidade, entre «diferentes modos de ilusão», e invocam que todos os grandes romancistas possuem o *seu* mundo – «reconhecível como justaposto ao mundo empírico, mas distinto na sua inteligibilidade autocoerente». Por vezes, trata-se de um mundo que pode encontrar-se, de facto, no mapa, outras vezes, porém, tal facto não é possível. A verdade da vida, ou a «realidade», não deve, igualmente, ser julgada pela exactidão factual deste ou daquele pormenor, porque, ao aplicarmos a designação de «mundo», estamos a servir-nos de um termo espacial e a ficção narrativa

¹ Michael Riffaterre, "Introduction", in *Fictional Truth*, 1990: xiv-xv: «Narrative truth is thus a linguistic phenomenon (...). Because of this, the verbal nature of mimesis, since the transformation of the given into synonymous representations corresponds to the conventions of a society or of a class, there also serve as guidelines for the positive or negative interpretations the reader is led to adopt. Such conventions quite visibly alter and redirect the meanings of the mimesis into ideologically motivated semiotic codes. Fiction relies on codes, that is, on arbitrary conventions that can be identified independently of the narrative (...).»

² Cf. *ibidem*: 84: «Moreover, although verisimilitude presupposes things, concepts, or sign systems against which the text may be tested for accuracy and evaluated in the light of their authority, fictional truth spurns referentiality (...). Instead, fictional truth relies entirely on the text itself as if the latter were selfsufficient»; *ibidem*: 87: «Poetic truth takes over and challenges every rule of verisimilitude, as well as the conventions of the historical novel».

«chama a nossa atenção para o tempo e para uma sequência no tempo.» (Wellek e Warren, *ibidem*: 266).

Northrop Frye (1990 [1957]: 75) teve um papel importantíssimo, na abordagem desta problemática, ao declarar que, na Literatura, o princípio da realidade («*reality-principle*») fica subordinado ao princípio estético («*pleasure-principle*») e que a prioridade é invertida, nas estruturas verbais assertivas («*verbal structures*»). Consequentemente, as questões de facto e de verdade encontram-se subordinadas ao sistema linguístico; na sua óptica, a Literatura não é mais do que uma forma especializada de linguagem (discurso):

«In literature, questions of fact or truth are subordinated to the primary literary aim of producing a structure of words for its own sake, and the sign-values of symbols are subordinated to their importance as a structure of interconnected motifs. Wherever we have an autonomous verbal structure of this kind, we have literature. Wherever this autonomous structure is lacking, we have language, words used instrumentally to help human consciousness do or understand something else. Literature is a specialized form of language, as language is of communication.» (*ibidem*: 74)

Morten Kyndrup alerta para a relatividade do que habitualmente se denomina por «verdade» ou referência, alegando que a verdade é contextual, subjectiva e um constructo, facto que é assumido pelos romances contemporâneos – «Truth is subjective, truth is local, truth is contextual; truth 'is' construction.» (1992: 226); «The novel utters itself as construction.» (*ibidem*: 229-230). Kyndrup considera que, estilisticamente, a literatura burguesa do realismo consistia, acima de tudo, em esconder os seus limites, para parecer «natural» – «precisely in order to make it appear 'natural'. Nelson Goodman apela à consideração das visões do mundo, afirmando que a forma «dont un objet ou un événement fonctionne en tant qu'œuvre d'art explique comment, à travers certains modes de référence, ce qui fonctionne ainsi peut contribuer à une vision du monde, et à faire un monde.» (in Genette, 1992: 82¹).

Doležel (1990: 144) estudou, de forma minuciosa, os preceitos de Coleridge e afirma que concordava com Wordsworth, quando este propunha, de uma forma tradicional, que o objectivo da poesia é proporcionar “prazer” ou “deleite”; todavia, segundo a óptica de

¹ Nelson Goodman, "Quand y a-t-il art?", in Gérard Genette (org.), *Esthétique et Poétique*, 1992.

Doležel, Coleridge vai mais longe no desenvolvimento da versão funcional da concepção estética, definindo melhor o contraste funcional entre a poesia e a ciência: «Um poema é aquela espécie de composição que se opõe às obras científicas ao propor que o seu objecto *imediato* seja o prazer e não a verdade (ColBL: 150)¹. Gottlob Frege admite que, ao contrastar a linguagem poética com a linguagem cognitiva com base numa funcionalidade apofântica, ou seja, medida em termos de verdade, Coleridge «minou o tradicional conceito de “verdade da/ na poesia”», reconhecendo que o funcionamento estético da linguagem poética revela, forçosamente, graves implicações no seu estatuto semântico (Doležel, 1990: 146-147). Conclui-se, portanto, que, se a poesia não tem valor de verdade e a ciência é a única fonte de verdade, para os positivistas, a poesia é inferior à ciência².

¹ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*. Arthur Symon (ed.), 1949. London: Dent & Sons, New York: Dutton & Co., Everyman's Library: 150; *apud* Lubomír Doležel, 1990: 144.

² Doležel (1990: 151-154) reconstrói a concepção fregeana da linguagem poética, no âmbito da semântica geral da referência e do sentido:

1. As frases da linguagem poética carecem de valor de verdade; não são verdadeiras nem falsas. Este princípio fregeano tem sido frequentemente interpretado como requerendo uma lógica tríplice não-estandardizada, pela qual se possam atribuir às frases os valores de *verdadeiro* ou *falso* ou *omisso* (cf. Herzberger, 1980). Todavia, Frege nega explicitamente esta lógica: “Por valor de verdade de uma frase entendo a circunstância de ela ser verdadeira ou falsa. *Não existem outros valores de verdade* (FreS: 46, *itálicos meus*). (...) Enquanto na linguagem referencial se exige uma avaliação nesses termos, na linguagem poética a questão da verdade ou da falsidade não se põe. Neste sentido, e apenas neste sentido, pode caracterizar-se a arte verbal como uma gigantesca omissão de valor de verdade.
2. A identificação fregeana da referência da frase com o seu valor de verdade implica que as frases que não são nem verdadeiras nem falsas são destituídas de referência. (...) p. 153: A concepção semântica da linguagem poética abarca, obviamente, o conceito de *ficcionalidade*. Numa semântica fregeana, todavia, a ficcionalidade é definida de um modo inteiramente negativo: as ficções não são senão palavras; não existem “mundos” por detrás dos textos poéticos.
3. A ausência de referência e a anulação da avaliação em termos de verdade restringem o significado das frases em linguagem poética apenas ao sentido. Enquanto na linguagem científica o significado depende da referência e do valor de verdade, o significado poético concentra-se e esgota-se no sentido. (...) a teoria de Frege postula duas semânticas distintas: a) a semântica das linguagens referenciais que estuda as condições de verdade e as relações de referência dos signos verbais; b) a semântica das linguagens do sentido (“imagens”) que se preocupa com as regras e os padrões da organização do sentido. A semântica poética é a semântica da linguagem do sentido; a sua tarefa é estudar o modo como os textos poéticos constituem e organizam o sentido para exprimir “ideias” e “sentimentos”.
4. A particularidade semântica da linguagem poética é uma consequência necessária da sua função estética. Para desempenhar a sua função cognitiva, a linguagem científica deve ser uma linguagem referencial sujeita à avaliação em termos de verdade. Para servir a sua função estética, a linguagem poética deve libertar-se da referencialidade e da avaliação em termos de verdade. (...) Quando se exige verdade dos textos poéticos ou quando estes textos são interpretados com base numa funcionalidade medida em termos de verdade, nega-se ou, pelo menos, negligencia-se a especificidade da poesia como um fenómeno estético.

A inevitável correlação entre a função estética e os princípios semânticos da linguagem poética é a pedra angular da semântica poética de Frege. (...) a teoria fregeana da linguagem poética como uma *concepção*

Segundo Margaret Macdonald (in Genette, 1992: 226-227)¹, cada obra de ficção institui, de certo modo, as suas leis. Porém, a ficção deve conter a noção aristotélica de probabilidade, na sua construção:

«(...) je pense qu'il y a une notion générale qui gouverne toutes ces constructions, bien que son application puisse donner lieu à des résultats très différents. Il s'agit de la notion aristotélicienne qu'on traduit généralement par «probabilité», mais que je préfère appeler «plausibilité artistique.» (...) Par ailleurs, l'expression «plausibilité artistique» ne s'applique qu'à ce qui est verbal. (...) Un récit plausible est un récit qui est convaincant, qui est à même de se faire accepter par le public. Mais comme la plausibilité en question est une plausibilité artistique, la conviction induite ne sera pas de l'ordre de la croyance qui est appropriée face à une assertion factuelle. Un des désavantages de ma notion réside dans le fait qu'elle risque de suggérer que toute fiction est, ou devrait être, réaliste ou naturaliste. Il est vrai que, bien que la fiction ne consiste pas en des assertions au sujet de la vie ou d'événements naturels, elle prend souvent l'expérience vécue comme modèle pour ses propres assemblages.»
(*ibidem*)

Ao aludir a Searle, Yvancos (1993: 81-82) menciona que, ao estabelecer uma comparação entre um discurso periodístico e um discurso literário, Searle conclui que o discurso ficcional não respeita as regras que regem as declarações de verdade ou actos ilocutivos. Salienta, ainda, que mesmo que formalmente se conserve a estrutura das asserções ou declarações, a nível pragmático não se comportam como actos ilocutivos plenos ou sérios. Para Searle, o autor de ficção faz «como se» fizesse uma asserção, imitando o acto de fazer asserções, finge que declara, que afirma, etc.. Yvancos concorda com a tese de Searle, quando este declara que a gramática das frases literárias não é outra gramática, nem os seus significados requerem outro dicionário que os empregados pela língua natural.

semântica baseada na pragmática. Contudo, algumas das últimas formulações de Frege levam-nos a acreditar que ele se encaminhava no sentido de uma *concepção puramente pragmática*. No Frege da última fase, a forma já não é suficiente para estabelecer o seu carácter assertivo. (...) O contraste entre a linguagem referencial e a linguagem poética é agora puramente pragmático (...). Ao aceitar o jogo como um exemplo de poesia, Frege conclui que as frases da linguagem poética são “asserções aparentes” (*Scheinbehauptungen*): “Como um trovão de palco é apenas um trovão aparente e uma luta de palco apenas uma luta aparente, assim uma asserção de palco é apenas uma asserção aparente. Apenas um jogo, apenas poesia. Por sua vez, o actor não afirma nada, nem mente, mesmo que esteja convencido da falsidade daquilo que diz.» – Gottlob Frege (1918-19). “Der Gedanke. Eine logische Untersuchung.” *Beiträge zur Philosophie des deutschen Idealismus* 1. 58-77. Tradução Inglesa in E.D. Klemke (ed.), 1968. *Essays on Frege*: 507-535. Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press: 36.

¹ Margaret Macdonald, "Le langage de la fiction", in Gérard Genette (org.), 1992: 203-228.

Félix Martínez Bonati (2001) rebate esta teoria, dizendo que, em Literatura, não é o autor que fala, mas o próprio discurso literário, a fonte da linguagem é fictícia ou imaginária. O que é fictício é o discurso; o autor limita-se a imaginar os actos de uma fonte de linguagem imaginária. Não estamos perante um falar fingido e, consequentemente, não pleno, por parte do autor, mas de um falar pleno e autêntico, mas fictício. Também Gérard Genette fez algumas correcções à teoria de Searle, partindo da afirmação de que os actos ilocutivos das personagens de ficção são actos autênticos, com toda a sua força ilocutiva (Cf. Yvancos, *ibidem*: 83 e 112). Bonati acentua que, numa ficção narrativa, existe uma distanciação ôntica insolúvel entre a pessoa real (autor) e a pessoa fictícia falante no texto, o que possibilita, por exemplo, a ironia do narrador. Yvancos adianta que o autor de ficção procede à realização de um acto ilocucionário declarativo do género «**fiat**» («faça-se»), em virtude do seu poder criativo semi-demiúrgico, ou semi-onomatúrgico e Genette considera que os textos de ficção dissimulam, enquanto actos ficcionais, ou actos de linguagem indirectos, mas são sérios (1993: 84).

Yvancos (1993: 100) considera, também, que a pragmática necessária a uma teoria da ficção literária é a que indaga sobre as modalidades em que a literatura e os géneros geram no contexto próprio em que toda a experiência literária ficcional deve ser entendida; a tese central de Käte Hamburger refere que existe uma oposição entre o que denomina como «enunciados de realidade» (sistema enunciativo das línguas), e a ficção. A Literatura constitui mundos ficcionais dotados de autonomia relativamente ao sujeito de enunciação e, por isso, as personagens e o narrador não podem ser entendidos como objectos ou meros enunciadores desse sujeito, mas como mundo cujas personagens – e a linguagem – são, elas próprias, sujeitos e não objectos. Yvancos considera que a teoria de Hamburger surge como um ponto de transição, porque critica as teorias comunicacionais da pragmática, ao negar que o relato ficcional seja um acto propriamente comunicativo, e ao afirmar que o mundo ficcional constrói o seu próprio contexto de produção do discurso: o autor constrói ou produz linguagem que contém pessoas e coisas (*ibidem*: 104).

Num artigo intitulado «Quand y a-t-il art?», Nelson Goodman traça uma interdependência entre modos de ser do mundo e modos de descrevê-lo, ou de recriá-lo, alegando que o olho não constitui um reflexo-espelho, mas transmite um olhar que selecciona, organiza, rechaça, discrimina e constrói (in Genette, 1992: 82). Segundo Yvancos

(1993: 74-75), Austin contempla a Literatura numa óptica desviacionista, considerando-a marginal, e referindo que a Literatura não é um acto sério de linguagem, mas uma classe de uso «mimético», em que o falante não enuncia palavras próprias, mas palavras de outros, como acontece com as citações e a representação teatral. Tal uso mimético não converte a Literatura num acto ilocucionário com as suas regras constitutivas próprias, mas suspendem-se as condições normais do acto de fala e da sua performatividade. Não se trata de um uso normal, pleno, portanto, não compromete os intervenientes, senão no jogo da representação ou na imagem mimética de usos plenos (cf. Wellek e Warren, s/d). Margaret Macdonald revela que, no domínio da ficção, a linguagem é utilizada como meio de criação; não nos parece irrelevante invocar, novamente, o termo grego «**poiesis**», como sinónimo de (re)criação. Margaret Macdonald enuncia que contar ou recontar uma história é sinónimo de criar, de dar à luz:

«Je voudrais souligner le fait que, dans le domaine de la fiction, le langage est utilisé pour *créer*. Car c'est cela qui la distingue principalement de l'assertion factuelle. Un conteur réalise quelque chose ; il ne communique pas – ou du moins pas en premier lieu – des informations vraies ou fausses. Raconter une histoire, c'est donner naissance à quelque chose, et non pas rapporter des faits. Tout comme le contenu des rêves, les objets de la fiction peuvent présupposer ceux de la vie réelle, mais ils n'entrent pas en compétition avec eux. (...) Mais un conteur, même lorsqu'il est tout aussi extravagant, n'est jamais leurré. Il invente par choix délibéré et non pas accidentellement.» (1992: 218)

No seu livro sobre os mundos possíveis, Tomás Albaladejo Mayordomo postula uma identidade estrutural de modelo do mundo e do conjunto referencial. Relativamente ao primeiro, afiança que contém as regras ou instruções que permitem o estabelecimento do segundo, que consiste nos seres, processos e acções que o texto representa, a nível linguístico. O conjunto referencial textual divide-se em inúmeros mundos (submundos):

«El referente o conjunto referencial es parte integrante de la realidad exterior al texto. Desde un punto de vista lingüístico el estudio de dicha realidad interesa sólo en la medida en que es expresada por un texto de lengua natural y interesa fundamentalmente el estudio del conjunto de mecanismos que activa el productor para incorporar la extensión al texto en forma de intensión. Así pues, es extensión o conjunto referencial aquella parte de la realidad que es expresada y comunicada; la realidad no expresada por el texto no es extensión, aunque puede llegar a serlo para un texto en el que pase a ser intensión.» (1998: 45)

Yvancos (1993: 65-66) acentua que, perante o relativismo aristotélico que albergava a noção de verosímil como categoria estética e convencional, a poética contemporânea toma direcções interessadas em re-situar o debate sobre a ficcionalidade em termos da sua topologia absoluta – o lugar da literatura frente a um hipotético discurso de «verdade» ou de «realidade autenticamente real»¹. Em certa medida, isto supôs uma certa recuperação da apreciação de Platão, na *Republica*, por parte da Filosofia analítica, que concorda com a expulsão da Literatura do reino onde se decidem os discursos da realidade, ou factuais. Yvancos faz, ainda, notar que a importância da ficcionalidade, no âmbito da teoria literária contemporânea se explica, igualmente, por outro fenómeno – a ficcionalidade não é já reduzida a uma zona da Teoria da Literatura, mas constitui um eixo que incide sobre diferentes aspectos – afecta a Ontologia, que é a Literatura; a Pragmática (como se emite e se recebe a Literatura) e a Retórica (como se organizam os textos ficcionais)².

Lourdes Câncio Martins refere que, muito embora a ficção pós-moderna renuncie «à poética da presença que se impôs à Literatura realista da **mimesis**, não deixará de recorrer ao dispositivo das imagens que nela inscrevem formas de visibilidade», acrescentando que essa mesma ficção prefere as verdades hermenêuticas às da «ilusão do referente», abrindo-se «à dinâmica interpretativa que multiplica infindavelmente as questões» (2004: 291). Pozuelo Yvancos defende que, na contemporaneidade, o romance finissecular do século passado e o do século XXI jogam com a categoria do autor, ironizando-a, e tendo noção da fragilidade que aquele estabelece com as acções e com as estruturas que a narratologia revela ao(s) leitor(es), que se considera uma estrutura que é sua cúmplice. O crítico supramencionado declara, neste âmbito, que a Literatura hodierna mostra, de forma transparente e aberta, o seu estatuto ontológico, ficcional, por excelência:

¹ Veja-se, a este propósito, Roland Barthes, "L'Effet de réel", in Barthes et alii (1982: 87) : «L'histoire (le discours historique: *historia rerum gestarum*) est en fait le modèle de ces récits qui admettent de remplir les interstices de leurs fonctions par des notations structurellement superflues, et il est logique que le réalisme littéraire ait été, à quelques décennies près, contemporain du règne de l'histoire «objective» à quoi il faut ajouter le développement actuel des techniques, des œuvres et des institutions fondées sur le besoin incessant d'authentifier le «réel» (...).»

² Cf. Paul Ricoeur, 1985b, t. III: 187, onde se declara que «Du seul fait que le narrateur et ses héros sont fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont depouillées de leur fonction de représentation à l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. Plus précisément, la référence au passé, et la fonction elle-même de représentation, sont conservées, mais sur un mode neutralisé (...). Ou, pour employer un autre vocabulaire emprunté à la philosophie analytique, les événements historiques ne sont plus dénotés, mais simplement mentionnés.»

«(...) lo que la novela de hoy no pretende ocultar en ningún caso es que se trata de «literatura», que su artificio es voluntariamente aceptado como punto de partida, que quiere revelar su doble codificación: ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, revisitar. La alusión o cita literaria, referencia a modelos estilísticos que se remedan sin esconder su artificio, antes bien, haciéndolo patente es una constante en una literatura finisecular particularmente «revisionista» (...).» (2004: 52)

Já anteriormente, Thomas Pavel (1988: 66) referenciava que muitos dos filósofos consideram que os mundos possíveis não são entidades concretas, analisáveis e perscrutáveis por telescópios adequados, mas entidades abstractas ou construções conceptuais. Ainda no que concerne a esta problemática, num outro artigo, chamado «Ficción y realidad en la poesia de Góngora», J. Ferraté refere que

«La literatura es una ficción de realidad que deja intactas la realidad o irrealdad, la verdad o la falsedad, la posibilidad o imposibilidad efectivas de su asunto (...). La ficción no reside, pues, en el asunto o contenido de la literatura, sino en la óptica con que nos hacemos cargo de todo, del contenido y de su expresión (...) realizada por medio del instrumento lingüístico, acerca de cosas, hechos, se nos convierte, tanto lo comunicado como su instrumento, en vehículo de una ficción de nuestro espíritu, ficción de realidad...» (*apud* Yvancos, 1993: 112)

Carlos Ceia (2007: 30) opõe o conceito de «realismo pós-moderno» ao «realismo» do século XIX, ao declarar que o romance do século XIX não aceita a combinação entre realidade e ficção, nem coloca o autor no centro da História como personagem influente, porque o autor é uma espécie de demiurgo entre o real e o leitor. Estabelece, também, uma oposição dicotómica entre o «realismo pós-moderno» e o «neo-realismo», porque esta corrente não suporta qualquer desvio da factualidade narrada, por querer ser o mais fiel possível à História e não aceita que o autor possa ser uma personagem representável no palco da sociedade. Ceia analisa esta problemática, que lhe parece elementar, e questiona: «de que representação do real falamos quando falamos de ficção, de textos de ficção literária ou de romances como textos ficcionais? Se todo o real for irrepresentável, então não será legítimo afirmar que todo o real é uma *ficção*?»

3. Discurso, Referência, Ontologia e Ficcionalidade

Wellek e Warren certificam que a linguagem «é o material da literatura, tal como a pedra ou o bronze o são da escultura, as tintas da pintura, os sons da música» (s/d: 24-25); contudo, na sua óptica, importa presentificar que a linguagem «não é uma matéria meramente inerte como a pedra, mas já em si própria uma criação do homem e, como tal, pejada da herança cultural de um grupo linguístico.» (*ibidem*). Declaram, de forma análoga, que, contrariamente às outras artes, a Literatura não tem um meio de expressão próprio, porque existem, indubitavelmente, inúmeras formas mistas e muitas transições subtis desses usos. Acrescentam, ainda, que a linguagem literária não se autoinstitui como meramente referencial – «tem o seu uso expressivo, comunica o tom e a atitude do orador ou do escritor.» (*ibidem*).

Dámaso Alonso acentua a importância da linguagem, na vida humana, que precisa como uma noção de fronteira que se estabelece entre o «eu» e o «mundo»:

«El lenguaje es la frontera justa entre toda la vida interior del hombre y el mundo, y es el puente por donde nuestro interior y nuestras reacciones frente al exterior tienen acceso al mundo interior de los demás. Ese límite es, exactamente, lo más básico en la vida cultural humana, la primera ventana en nuestra vida de relación. No hay mejor medio para hacer que nuestra habla individual sea más rica de contenido, más precisa, más eficaz, que la educación literaria.» (1974: 16)¹

Certos teóricos, como Northrop Frye (1990 [1957]: 97), Laurent Jenny (1979), Umberto Eco (1991), ou Pierre Barbéris (1991), demonstram a pertinência da construção do discurso literário, chamando a atenção para a noção de intertextualidade e, por conseguinte, para a relação dos textos, entre si, e da arte, em geral, com os seus predecessores, ao salientar que nenhum poeta ou artista cria uma obra *ex nihilo*². Linda Hutcheon (1991: 198 -199) invoca os trabalhos desenvolvidos por Mas'ud Zavarzadeh (1976), que considera o

¹ Apud Vítor Manuel de Aguiar e Silva, 1990: 173; nota de rodapé 296.

² Northrop Frye, 1990 [1957]: 97: «It is hardly possible to accept a critical view which confuses the original with the aboriginal, and images that a "creative" poet sits down with a pencil and some blank paper and eventually produces a new poem in a special act of creation *ex nihilo*. Human beings do not create in that way. (...) Literature may have life, reality, experience, nature, imaginative truth, social conditions, or what you will for its *content*; but literature itself is not made out of these things. Poetry can only be made out of other poems; novels out of other novels. Literature shapes itself, and is not shaped externally: the *forms* of literature can no more exist outside literature than the forms of sonata and fugue and rondo can exist outside the music.»

romance ficcional como birreferencial, referindo-se a si mesmo e à realidade, sugerindo, desta feita, que a polaridade facto/ ficção é ontologicamente questionável; segundo o postulado de Rabinowitz (1981: 409), existem muitas teorias que defendem a referência intratextual da ficção, ou seja, afirmam que a linguagem ficcional se refere, antes de mais nada, ao universo da realidade da ficção, independentemente da proximidade ou da distância da sua modelização com base no mundo empírico da experiência. Hutcheon defende que a maneira como lemos uma obra se relaciona com a maneira como encaramos o mundo e tudo o que nos rodeia. Afiança, ainda, tal como outros exegetas contemporâneos, que todos os discursos são constructos e, por isso, potenciais discursos de manipulação.

O discurso da ficção pós-moderna insere o poder e contesta-o, persistindo nesta duplicidade contraditória, como analisámos, anteriormente. O chamado Pós-modernismo sugere que a linguagem em que o realismo opera – ou qualquer outra forma de apresentação¹ – não pode escapar à contaminação ideológica, opinião contestada por White e Jameson², para quem as heranças romântica e modernista do não-envolvimento insistem em afirmar que a arte é arte e o discurso ideológico não cabe no literário. Jameson deseja respostas totalizantes e defende que o romance histórico contemporâneo não consegue representar o passado histórico e que a ficção actual apenas representa ideias e estereótipos, a respeito do passado.

Linda Hutcheon (1991: 231-235) assevera que o discurso constitui, simultaneamente, um instrumento e um efeito de poder e a ficção pós-moderna tende a utilizar o seu compromisso político associado a uma ironia distanciadora e como inovação técnica. Na mesma esteira, Diane Elam corrobora que «Postmodernism is not a perspectival view of history; it is the rethinking of history as an ironic coexistence of temporalities, which is why

¹ Para Jean Braudillard, o pós-modernismo ainda actua no domínio da representação e não da simulação, mesmo que se interroge, constantemente, acerca das regras desse domínio. Cf. Linda Hutcheon, 1991: 288.

² Cf. *Ibidem*: Frederic Jameson declara que o romance é politicamente progressivo e que o chamado pós-modernismo reproduz e reforça a lógica do capitalismo consumidor. Contrariamente a Northrop Frye, Jameson acredita que o romance legitima os grupos dominantes hegemónicos, sublinhando que o romance constituiria o género escolhido para os contos do imperialismo e do colonialismo. Muito embora exista uma tradição, que vai de Hegel e Marx até Eagleton, passando por Lukács, que tende a ver o passado como sendo o local de valores positivos, sempre em contraste com o actual capitalismo, o chamado pós-modernismo também é materialista.

this book cannot be structured as a chronological survey» (1992: 3)¹. No romance contemporâneo, os domínios linguístico, político, retórico e expressivo são colocados em confronto com a fé humanista na linguagem e na sua capacidade de representar o sujeito e a verdade, o passado o presente, a história ou a ficção². Neste contexto, cabe à metaficção historiográfica – na perspectiva de Hutcheon – demonstrar como as noções humanistas também estão vinculadas a questões políticas e estéticas imediatas. Paul Ricœur referencia que, no Estruturalismo, a linguagem não surge como uma mediação entre as mentes e as coisas, mas institui um mundo próprio, dentro do qual cada elemento se refere apenas a outros elementos do mesmo sistema, «graças à acção recíproca das oposições e diferenças constitutivas do sistema. Numa palavra, a linguagem já não é tratada como uma «forma de vida», como Wittgenstein a chamaria, mas como o sistema auto-suficiente de relações internas.» (2000: 18).

Na perspectiva de Michael Riffaterre (*in* Barthes et alii, 1982: 91-92), a representação literária da realidade («**mimesis**»), constitui, apenas, o pano de fundo que torna perceptível o carácter indirecto da significação. Embora os críticos tenham acreditado e proclamado, ao longo dos tempos, que era no autor que residia a importância do fenómeno literário, ou no texto isolado, essa importância reside, concomitantemente, na dialéctica entre o texto e o(s) leitor(es), entre o que narra e o que interpreta. Paul Ricœur (*Temps et Récit*, 1985a, t.I: 123) alerta para a existência de duas grandes classes de discurso narrativo – a narração ficcional e a historiografia – colocando uma série de problemas específicos, ao afirmar que cabe apenas à historiografia reivindicar uma referência inscrita no empirismo, porque aquela visa acontecimentos que, efectivamente, tiveram lugar³. José María Pozuelo Yvancos (1993: 128) referencia que, para Paul Ricœur, a ficcionalidade comunica com três domínios da figuração, consubstanciada na sua teoria da *tripla mimesis*, que nos transporta para o domínio da hermenêutica: imitar, criando (no duplo sentido de invenção de descoberta) as acções,

¹ Cf. Diane Elam, 1992: 86: «Imperialist history situates importance in the future; that is to say, it forgets about the importance of the past in order to make way for «something greater» - modern technology».

² Ian Watt (*in* Barthes et alii, 1982: 21): no seu *Essay on the Freedom of Wit and Humour* (1709), Shaftesbury exprimia, com tenacidade, a aversão desta escola de pensamento pela particularidade na arte e na literatura. Afirmava que «Le simple portraitiste a vraiment peu en commun avec le poète; mais, comme le simple historien, il copie ce qu'il voit, et trace minutieusement chaque trait, chaque bizarrerie particulière» [Pt. IV, sec. 3]».

³ Paul Ricœur (1985a, t.I: 123): «Seule l'historiographie peut revendiquer une référence qui s'inscrit dans l'empirie, dans la mesure où l'intentionnalité historique vise des événements qui ont *effectivement* eu lieu. (...), il reste que le passé a eu lieu. (...) dans la mesure où le passé ne peut être que reconstruit par l'imagination, d'autre part ce qu'elle lui ajoute dans la mesure où elle est polarisée par du réel passé.»

implica um acto de configurar, que é sempre uma mediação. A mimesis não é uma reduplicação da realidade; trata-se de uma criação, de um constructo – «**poiesis**» – e não de uma cópia.

Numa entrevista, feita por Rocío Tudela a Elena Poniatowska, a escritora faz notar a importância da perspectiva individual, na recepção dos mundos ficcionais:

«E.P.: La novela responde a una realidad como tú la percibes, que a veces puede ser limitadísima, y responde a un momento también y responde a tu capacidad de inventiva. La inventiva es muy relativa, todo el mundo ficcionaliza a partir de la realidad, unos lo dicen menos que otros, ¿no?, pero yo estoy segura de que todo el mundo lo hace así.» (2001: 358)

Pozuelo Yvancos (1993: 142) considera que, ao mesmo tempo que se lhe refere, a obra literária, de carácter ficcional, cria o seu próprio «*Campo Interno de Referência*», terminologia que Yvancos pede emprestada a Harsaw (*Internal Field of Reference*). Desta forma, consideram-se sem sentido os «erros» do autor ou a reconstrução do seu pensamento «real», ficando, este, reduzido às possibilidades (abertas) da interpretação textual. Contudo, para o citado exegeta, sublinhar que qualquer obra de ficção literária constrói o seu Campo Interno de Referência não é suficiente. Existe, também, um «*Campo Externo de Referência*», o correspondente ao mundo factual. Neste contexto, para o supracitado crítico, ler ficções constitui um duplo exercício – o de reconhecimento e o de reconstrução. Relativamente ao primeiro, refere que nenhuma obra literária se realizaria artisticamente «por su solo reconocimiento»; no que concerne ao segundo ponto assinalado, Yvancos documenta que «se precisa la construcción de un mundo propio, en que los códigos son en parte conocidos, y de no ser así la lectura no sería posible, y en parte descubiertos como la realización de una posibilidad antes nunca afirmada de igual modo» (Yvancos, 1993: 151). Na sua óptica, o problema da ficção consiste numa construção artificial do mundo, cuja confrontação possível com a realidade voltará a supor a quebra de um «*realismo ingénuo*» e a afirmação paralela de que, na escrita literária, há um compromisso

atinente a uma ordem de relações complexas, cuja sanção última será a interpretação do leitor (*ibidem*: 227)¹.

Roland Barthes assevera que «o discurso não tem qualquer responsabilidade para com o real» e que, «mesmo no romance mais realista, o referente não tem «realidade» (1999: 65). Esclarece, assim, que a «segunda proposição», aquilo a que, na teoria do texto realista chamamos de «real», nunca é «mais do que um código de representação (de significação): nunca é um código de execução: *o real romanesco não é exequível.*» (*ibidem*). Num texto anterior ao citado, Barthes mencionara que: «A narrativa não faz ver, não imita»; «“o que se passa” na narrativa não é do ponto de vista referencial (real)»; «“o que acontece”» é a linguagem tão-somente, a aventura da linguagem, cuja vinda não deixa nunca de ser festejada» (1979: 60). No artigo intitulado «Le langage de la fiction», Margaret Macdonald declara que uma obra de ficção que não contenha elementos imaginários e fictícios não pode inscrever-se no âmbito literário, mas noutros domínios – «Un ouvrage qui ne contient rien d’imaginaire peut s’inscrire dans le domaine de l’histoire, de la science, de la découverte ou de la biographie, mais ce n’est pas de la fiction.» (Macdonald, in Genette, 1992: 203)²:

«Tout d’abord, il faut préciser que la notion de «fiction» est souvent utilisée de manière ambiguë: elle désigne ce qui est fictif aussi bien que l’œuvre qui en est l’exposé. Ainsi on oppose la «fiction» au «fait», comme ce qui est imaginaire à ce qui est réel. Mais il faut souligner qu’en elle-même l’œuvre de fiction n’est pas imaginaire, fictive ou irréal. (...) Les œuvres de fiction, les récits et romans enrichissent l’univers d’entités nouvelles. C’est uniquement à propos de leur sujet qu’on peut employer le terme d’«irréel». (*ibidem*: 204)

¹ José M. Pozuelo Yvancos, 1993: 235 e 237: segundo afiança, a lei geralmente admitida na construção ficcional é que alguém conta uma história. As coisas – a realidade, a história – ocorrem de uma maneira e nós, leitores, acedemos à história segundo a selecção ou ponto de vista que fez o narrador.

² Margaret Macdonald, "Le langage de la fiction", in Genette, 1992: 208: «Lorsqu’un conteur raconte ce qu’il sait être faux, n’est-il pas un imposteur et ses œuvres ne sont-elles pas de «tissus de mensonges»? Selon une vue largement répandue, raconter des histoires est très proche de mentir, si ce n’est une forme de mensonge. «Inventer une fable» ou «débiter des histoires» sont des euphémismes usuels pour «dire un mensonge.» Un menteur connaît la vérité et c’est de manière délibérée que ses propos sont faux.»; «Selon Hume, «les poètes, eux-mêmes, bien que menteurs par profession, tentent toujours de donner un air de vérité à leurs fictions» – David Hume. *Traité sur la nature humaine*. Livre 1, 3^e partie, sect. 10. Paris: Aubier: 199. Trad. fr. A. Leroy (1946).

Thomas Pavel atesta que a realidade, no âmbito do constructo ficcional, não passa de uma convenção textual, análoga às convenções formais como a alternância das rimas, existente nos sonetos. Refere, de igual modo, que o realismo, em literatura, não é mais do que uma convenção – «le langage ne peut jamais copier la réalité, la convention realiste est tout aussi arbitraire et non référentielle» (1988: 145). Exemplifica a sua teoria recorrendo à mostraçã dos romances de Balzac e dos romances de cavalaria, afirmando que, embora a semiótica neles utilizada seja distinta, ambos são igualmente artificiais e convencionais (*ibidem*: 147). Pavel faz, ainda, notar que «la référence dans la fiction repose sur deux principes qui, tout en se retrouvant ailleurs, ont depuis toujours formé le noyau de l'ordre fictionnel : *le principe de la distance* et *le principe de la pertinence*.» (*ibidem*: 183). Na sua óptica, a criação da distância consiste no fim mais geral das actividades imaginativas e a viagem encarna a operação fundamental do imaginário, seja manifestada sob a forma de um sonho, de um transe ritual, de um êxtase poético ou dos mundos imaginários.

No que concerne às personagens romanescas, Patricia Waugh referencia que, muito embora não possuam um estatuto ontológico, não podem ser consideradas vazias, em termos epistemológicos, porque os mundos romanescos e ficcionais têm existência no sistema semiótico literário, estatuto que deriva da linguagem¹ – «As linguistic signs, the condition of fictional characters is one of absence : being and not being. Fictional characters do not exist, yet we know who they are.» (1984 : 92). Considera, no entanto, que esta questão ontológica atinente às personagens romanescas se revela, em última instância, inseparável da noção de referencialidade da linguagem ficcional, *i.e.*, ao descrever-se um objecto, no âmbito literário, dá-se-lhe vida e existência²:

¹ Patricia Waugh, 1984: 105: «Fictional Characters, for example, are not epistemologically indeterminate in the way of 'real' people (because the worlds on the page *are* the for example, people fiction). As part of an imaginary world they are always ontologically indeterminate, always uncertainly awaiting completion.»

² Cf. Ricœur (1984, t.II: 98): «Tout le poids de la fiction repose sur l'invention de personnages, de personnages qui pensent, sentent, agissent et qui sont l'origine-je fictive des pensées, des sentiments et actions de l'histoire racontée.» Noutro passo, Ricœur (1985b, t.III: 187) atesta que «Du seul fait que le narrateur et ses héros son fictifs, toutes les références à des événements historiques réels sont depouillées de leur fonction de représentation a l'égard du passé historique et alignées sur le statut irréel des autres événements. Plus précisément, la référence au passé, et la fonction elle-même de représentation, sont conservées, mais sur un mode neutralisé (...). Ou, pour employer un autre vocabulaire emprunté à la philosophie analytique, les événements historiques ne sont plus dénotés, mais simplement mentionnés.»

«The question of the ontological status of fictional characters is ultimately inseparable from that of the question of the referentiality of fictional language. (...) that in fiction the description of an object brings that object into existence. In the everyday world the object determines the description. However much ‘fiction’ is seen as interchangeable with ‘reality’, the crucial difference remains that in *literary* fiction the world is entirely a *verbal* construction.» (*ibidem*)

Jo Labanyi (1985: 120-121) refere que os novos escritores franceses aceitam que o texto literário representa a realidade, mas, por essa mesma razão, concluem que, se a realidade não tem sentido, tão pouco o tem o texto literário. Robbe-Grillet rechaça o compromisso social do escritor, como alguém que dá sentido ao mundo. Para o escritor, é possível captar-se a essência da realidade, mas não o seu significado. A propósito desta temática, Paul Ricoeur (*Temps et Récit*, 1985a, t.I: 122; nota de rodapé 3) comenta o trabalho de Nelson Goodman, *The Languages of Art*, em que este considera que as obras literárias e, em particular, as obras narrativas, refazem e reconstroem o(s) mundo(s) – **poiesis**. Goodman intitula o primeiro capítulo da obra de «*Reality remade*», expondo a máxima de que as obras literárias devem ser pensadas «em termos do mundo e os mundos em termos de obras» – «penser les œuvres en termes de mondes et les mondes en termes d’œuvres.» Ricoeur insiste em afirmar que a **mimesis** é uma actividade de composição e de imitação de acções e sanciona que o próprio Aristóteles aplica, na *Poética* (1450b), a terminologia de «*mimesis praxeos*», referindo-se a essa imitação. Yvancos (1993: 129) certifica que o espaço da ficção corresponde ao espaço da semântica textual e nota que Paul Ricoeur não interpreta o genitivo *praxeos* que acompanha a mimese, em Aristóteles (*Poética*, 1449b: 25), como uma reprodução existente entre o domínio real (ético) e o do domínio do imaginário (ou poético), de modo que se produz uma transposição metafórica do campo prático do empírico (ou real) para o campo poético (ou imaginário).

Roland Barthes alude ao realismo para certificar esta noção de que não se copia a realidade¹, mas é o sistema modelizante primário, como diria Saussure, que mediatiza o real:

¹ Cf. Ian Watt, in Barthes et alii, 1982: 11: «Les critiques associent principalement le terme «réalisme» à l’école réaliste française. «Réalisme» fut apparemment employé pour la première fois comme désignation esthétique en 1835 pour indiquer la «vérité humaine» de Rembrandt en opposition à «l’idéalité poétique» de la peinture néo-classique; il fut consacré plus tard comme terme spécifiquement littéraire par la création en 1856 de *Réalisme*, journal édité par Duranty.»

«Assim, o realismo (bastante mal nomeado (...)) consiste, não em copiar o real, mas em copiar uma cópia (pintada) do real: esse famoso real, como sob o efeito de um medo que impedisse de o tocar directamente, *é adiado para depois*, diferido, ou pelo menos apercebido através da ganga pictural de que o revestimos antes de o submeter à palavra: código sobre código, diz o realismo. É por isso que o realismo não pode ser acusado de «copiar», mas antes de «decalcar» (por meio de uma *mimesis* segunda, copia o que já é cópia); de uma maneira ingénua ou descarada, Joseph Brideau não tem nenhum escrúpulo em fazer quadros como Rafael (...). (1999: 47)

Na opinião de Käte Hamburger¹ os tempos verbais, quando usados na narrativa de ficção, perdem o valor temporal e tornam-se índices de um registo ficcional. Harald Weinrich e Émile Benveniste referem que a narração, fictiva ou não, não é exclusiva do uso literário. Paul Ricoeur insiste na abertura do texto para o mundo e na sua capacidade de re-descrição da realidade – «C'est seulement *dans* la lecture que le dynamisme de configuration achève son parcours.» (*Temps et Récit*, 1985b, t.III: 230). Nos estudos desenvolvidos por Ian Watt, este declara que o termo «realismo» constitui um paradoxo que apenas surpreenderá um neófito, porque, em Filosofia, o termo «s'applique en toute rigueur à une vision de la réalité diamétralement opposée à celle de l'usage commun. C'est la vision des réalistes scolastiques du Moyen Age» (in Barthes et alii, 1982: 15) – os universais e as classes ou abstracções constituirão as verdadeiras «realidades», e não os objectos particulares ou concretos da percepção sensorial. O estranho ponto de vista do realismo escolástico serve de meio para chamar a atenção de uma característica romanesca que corresponde à transmutação da significação filosófica do termo, na actualidade – o romance surgiu na época moderna, altura em que «l'orientation intellectuelle générale était en rupture complète avec son héritage classique et médiéval, en tant qu'elle rejetait, ou du moins tentait de rejeter, les universaux.» (*ibidem*). Ian Watt acrescenta, ainda, que o realismo moderno parte, evidentemente, da proposição que «la vérité peut être découverte par l'individu à l'aide de ses sens: cette idée à ses origines chez Descartes et Locke, et a été pleinement formulée pour la première fois par Thomas Reid au milieu du XVIII^e siècle.» (*ibidem*).

¹ Käte Hamburger, 1986: 85: «Seul l'imparfait transforme une image muette en image vivante, donc en roman, en fiction au sens théorique précis du terme.»; *ibidem* : 99 : «C'est dans la mesure où elle opère la présentification *hic et nunc* du devenir de personnages fictifs que la fictionnalisation *annule la signification temporelle des marques de temps*, la signification prétéritive de l'imparfait, certes, mais aussi la signification présentifiante du présent historique.» Cf. Fernanda Irene Fonseca, 1992: 220-22.

O crítico supracitado refere que é a partir da crença medieval na realidade dos universos que o termo «realismo» começa a significar a crença numa apreensão individual da realidade pelos sentidos; da mesma forma, o termo «original» que, na Idade Média, significava «ter existido» após o início, passa a significar «não derivado, independente, de primeira mão» (in Barthes et alii, 1982: 84)¹. Ao analisar *Ficciones*, de Borges, José M. Yvancos (2004: 42) atesta que a obra espelha e reflecte uma profunda metáfora da Literatura, que não aspira a ser versão de nada, nem sequer mais que Literatura; funciona, também, como metáfora de uma das mais profundas crises que deram lugar ao homem de final de século: a desconfiança perante o estatuto de realidade, como a das relações entre a linguagem e a realidade e, finalmente, as construções logocêntricas que geraram uma metafísica e uma hermenêutica fundamentada nos grandes discursos, que Lyotard chama grandes relatos ou metanarrações da filosofia ocidental, tendentes a garantir a propriedade das descrições de verdade.

Bonati (cf. Yvancos, 1993: 108-110) refere que, sendo a representação a imagem do ausente, tanto pode sê-lo do que existiu e do que já não existe, como do que nunca existiu. Se algo existiu, ou não, é um assunto empírico ou incerto, mas nunca um assunto artístico, porque externo à obra de arte. A obra literária não é a comunicação, mas o «comunicado» e, em essência, o comunicado é imaginário, não apenas no seu ser ou não real empírico, mas no seu discurso imaginário, falar imaginário, fala ficcional, da mesma maneira que o são os objectos imaginários representados, cuja presença, na Literatura, é uma presença imaginária, uma representação. Reconhecer que o falar literário é um falar fictício, correspondendo à produção de frases autênticas, mas imaginárias, transporta a ficcionalidade à essência do ser constitutivo do literário, com a independência do grau de realidade ou de convicção ou de verosimilhança dos referentes extensionais. Na óptica do supracitado teórico, não é menos fictício um discurso inserto num romance realista que o de um romance fantástico.

¹ Barthes (in Barthes et alii, 1982: 84): aos dois tipos expressamente funcionais de discurso, o judiciário e o político, a Antiguidade acrescentou um terceiro, o epidíctico, discurso do aparato, assinada para a admiração do auditório (e não para sua persuasão), e que continha, no seu germen – quaisquer que fossem as regras rituais do seu emprego: elogio de um herói ou necrologia – a ideia de uma finalidade estética da linguagem. Na neoretórica alexandrina do século II, houve um grande interesse pela *ekphrasis*, que tinha como objecto descrever locais, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve até à Idade Média. Nesta altura, segundo afiança Curtius, a descrição não está sujeita a nenhum tipo de realismo, pouco importa a sua veracidade, ou a sua verosimilhança; o que interessa, verdadeiramente, é o contraste do género descritivo; a verosimilhança não é referencial, mas abertamente discursiva.

Os mais recentes romancistas franceses concluíram que a linguagem representa a realidade, mas que nada significa. Para W. H. Auden (1976: 473), uma «oración pronunciada hace aparecer un mundo donde las cosas ocurren como ella dice; dudamos del que habla, no de las palabras que oímos; las palabras no tienen palabras para las palabras que no son verdaderas»¹. Margaret Macdonald salienta que um contador de histórias, ou o narrador, que, neste âmbito, faz corresponder uma mesma acção (a narrativa), não se limita a utilizar asserções que sabe serem falsas, mas recorre a todos os estratagemas que a sua arte lhe permite, mesmo a utilização das fórmulas encantatórias tradicionais, para levar o público a aceitar as suas quimeras:

«Et, en effet, un conteur ne se borne pas à avancer des assertions qu'il sait être fausses, mais se sert de tous les stratagèmes qui lui offre son art pour amener le public à accepter ses chimères. Car, quel était le but des anciennes formules incantatoires par lesquelles débutaient les récits, comme «Il était une fois...» ou «Il y a très, très longtemps...», et quel est celui de leurs équivalents modernes, si ce n'est d'envoûter le public afin d'imposer silence à ses facultés critiques, de l'amener à suspendre son incrédulité et de le faire accéder à cet état d'«illusion» dont a parlé Coleridge et qu'il a rapproché du rêve?» (1992: 209)

Nos anos quarenta do século passado, já Wellek e Warren (s/d: 263-264) defendiam que a Literatura, encarada dos pontos de vista da verdade filosófica, conceptual e propositiva, só poderá pertencer ao domínio da «ficção», porque é uma mentira. De facto, o vocábulo «ficção» conserva, ainda, reiteradas vezes, este velho traço platónico de acusação à Literatura, e aos poetas, que já encontramos em Sólon (frg. 21 Diehl, in Pereira, 1982: 111) – «... Muito mentem os aedos.» Diante desta concepção, teóricos como Philip Sidney ou Johnson² replicam que aquela nunca pretendeu ser verdadeira, no sentido filosófico, e que a ficção é menos estranha e mais representativa do que a verdade³.

¹ *Apud* Bernard Williams, 2006: 74.

² Sidney Philip; *apud* Wellek e Warren, s/d: 264; nota de rodapé 1: «Ora o poeta, se nada afirma, mentir não pode.»

³ Veja-se, a este propósito, Ian Watt, que apela à importância das coordenadas espaço e tempo, a cronotopia, de que fala Bakhtine: «Logiquement, le cas particulier, individuel, est déterminé en référence à deux coordonnées, l'espace et le temps. Psychologiquement, comme Coleridge l'a montré, notre idée du temps est «toujours mêlée à celle d'espace» [Coleridge (1907). *Biographia Literaria*. T. I. London: Shawcross : 87]. Les deux dimensions sont en vérité inséparables à maints égards pratiques, comme le suggère le fait que les mots «présent» et «minute» peuvent se référer à l'une ou à l'autre dimension; de même l'introspection nous montre que nous sommes incapables de former l'image d'un moment particulier de l'existence sans le rétablir

Terminamos esta análise com palavras enunciadas por Pozuelo Yvancos, a propósito do estatuto ontológico das ficções romanescas e da Literatura, em geral:

«La Literatura es en efecto toda ella una *poética de la ficción* que logra verdad cuando se construye bien.» (2004: 283)

«(...) la verdad de la literatura reside siempre en el corazón del hombre, basta con saber despertarlo del sueño que lo encadena al descreimiento. Para que esa verdad se produzca, incluso por encima de la sutil ironía de las evocaciones, es preciso que tal ironía no provenga del desapego posmoderno, sino de la conciencia expresa de que la narración imaginativa por sí misma, es decir la narración oral, la premoderna, es capaz de nutrir todas las perplejidades y contradicciones que se anudan en el límite entre la ficción y la realidad.» (*ibidem*: 295).

4. A PROBLEMÁTICA DA MIMESE

4.1. A Obra Ficcional: Cópia do Real ou *Poiesis*?

«A arte não tem de *representar* a vida, naquilo que ela tem de mais essencial, deve *ser* vida.» (Todorov, 1979: 230)

Durante mais de dois milénios, a relação entre a arte poética e o mundo/ realidade, foi basicamente explicada pela doutrina da mimese, que, conforme atesta Lubomír Doležel (1990: 29-30), acabou por se transformar num conceito muito obscuro, no pensamento ocidental. Se atentarmos na sua etimologia, o vocábulo «**mimesis**»¹ designaria, provavelmente, segundo afiançam críticos como Koller ou Sörbom, «representação mímica». Na tradição socrática – refere Xenofonte – o termo aplicava-se à escultura e à pintura. Assim, a mimese socrática designaria a capacidade que as artes contêm e revelam, para

aussi dans son contexte spatial.» (*in* Barthes et alii, 1982: 33); «Évidemment, le réalisme formel, tout comme les règles de preuve, n'est qu'une convention; et il n'y a pas de raison pour que le compte rendu qu'il présente de la vie humaine soit en fait plus vrai que ceux qui passent par les conventions très différentes des autres genres littéraires. L'apparence de totale authenticité du roman, en effet, rend possible une confusion sur ce point.» (*ibidem*: 42).

¹ Lubomír Doležel, 1990: 19: «A tradição de pesquisa da poética é constituída por dois pressupostos gerais, um ontológico e outro epistemológico: *a*) a literatura é a arte da linguagem produzida pela actividade criativa da *poiesis*; *b*) a poética é uma actividade cognitiva que se rege pelos requisitos gerais da investigação científica.»

gerar representações semelhantes às coisas materialmente existentes («reais») ou aos estados mentais. Como se sabe, a primeira formulação célebre da doutrina da mimese corresponde à estética de Platão, para quem as obras de arte miméticas constituem cópias passivas de fenómenos duplamente retirados da realidade das essências. Philippe Hamon (in Barthes et alii, 1982: 119) referencia que a problemática da mimese se encontra, não apenas no final da *República*, mas também no *Crátilo*, de Platão e na *Poética*, de Aristóteles.

No livro III, da *República*, Platão opõe dois modos narrativos, designadamente a narrativa pura, em que o poeta fala em seu nome, «sem procurar fazer-nos crer que é um outro que não ele quem fala», e na imitação, ou mimese, quando o poeta se esforça por dar a ilusão de que não é ele quem fala, mas uma personagem, tratando-se de falas pronunciadas. Um modelo que invoca para exemplificar a narração pura é o episódio da *Ilíada*, em que, suplicante, Crises roga a Agamémnon que lhe devolva a filha. Quando a personagem fala pela sua própria boca, estamos perante a imitação, ou diálogo. Platão defende o género narrativo puro, mas esta oposição será um pouco neutralizada por Aristóteles, que fez da narrativa pura e da representação directa duas variedades da mimese (cf. Genette, 1995: 159). No supracitado livro de Platão, Sócrates nega à narrativa a qualidade (defeito) da imitação. Aguiar e Silva (1990: 340-341) examina a genologia literária e afiança que Platão lança os fundamentos de uma «divisão tripartida» dos géneros literários: 1) o género imitativo ou mimético, que inclui a tragédia e a comédia; 2) o género narrativo puro, que é, essencialmente, representado pelo ditirambo; 3) o género misto, que avulta a epopeia.

Num estudo realizado por Maria Helena da Rocha Pereira (1976), a helenista estabelece o que considera serem as diferenças estilístico-formais existentes entre a modalidade mimética e a modalidade diegética pura, patentes n' *A República*. Tal como Aguiar e Silva, considera: 1) a simples narrativa, em que «é o próprio poeta que fala e não tenta voltar o nosso pensamento para outro lado, como se fosse outra pessoa que dissesse, e não ele.»; 2) A imitação ou diegese, em que o poeta se oculta e fala «como se fosse outra pessoa», procurando assemelhar, o mais possível, o seu estilo ao da pessoa «cuja fala anunciou», sem intromissão de um discurso explícita e formalmente sustentado pelo próprio poeta; 3) a modalidade mista, que comporta segmentos de simples narrativa e segmentos

de imitação. Condena a imitação de tudo o que não for perfeito. A mimesis está três pontos afastada da natureza, distante da verdade e, por isso, Platão condena a poesia.

Neste campo de abordagem, Genette (1976: 256-262) chama a atenção para uma particularidade, a de parecerem existir duas partições contraditórias: a narrativa opor-se-ia à imitação, como sua antítese. O domínio do que Platão designa por «**lexis**» (maneira de dizer, acto de representação verbal), por oposição a «**logos**» (o que é dito; acto de representação mental), divide-se, teoricamente, em imitação propriamente dita («**mimesis**») e a simples narrativa («**diegesis**»). Platão condena todos os poetas, mesmo Homero, enquanto imitadores, começando pelos dramaturgos e apenas admitia na cidade Ideal um poeta cuja direcção austera fosse tão pouco mimética quanto possível. Esta óptica deriva da noção de que a linguagem apenas imita perfeitamente a linguagem, *i.e.*, o discurso só pode imitar perfeitamente um discurso idêntico, ou a si mesmo. Nesta perspectiva, Aristóteles coloca a tragédia acima da epopeia e louva, em Homero, o que aproxima a sua escrita da dicção dramática.

Segundo um preceito caucionado por Aristóteles, o poeta deve ser um construtor de enredos, «mais do que de versos», uma vez que é poeta devido à imitação («**mimesis**») e imita acções – «E, se lhe acontecer escrever sobre factos reais, não é menos poeta por isso: nada impede que alguns factos que realmente aconteceram sejam [possíveis e] verosímeis e é nessa medida que ele é o seu poeta.» (1451b; 2004: 55). Se atentarmos na etimologia do vocábulo, podemos constatar que «poeta» é uma palavra cognata do verbo grego «*poiein*» («**ποιεῖν**»), que significa «fazer, fabricar, construir»; o poeta («**ποιητής**») será «aquele que faz, que fabrica, que constrói, seja um objecto, seja um texto.»¹ À luz deste princípio, Aristóteles considera, também, que o poeta é um imitador, tal como os outros artistas:

«Uma vez que o poeta é um imitador, como um pintor ou qualquer outro criador de imagens, imita sempre necessariamente uma de três coisas possíveis: ou as coisas como eram ou são realmente, ou como dizem e parecem, ou como deviam ser. E isto exprime-se através da elocução em que há palavras raras, metáforas e muitas modificações da linguagem: na verdade, essa é uma concessão que fazemos aos poetas.» (*A Poética*, 1460b; 2004: 97)

¹ Aristóteles, 2004: 55; nota de rodapé 45.

Ainda neste âmbito, o filósofo considera que o poeta deve procurar a verosimilhança, tanto ao nível dos caracteres, como ao nível da estrutura dos acontecimentos, «de maneira que uma personagem diga ou faça o que é necessário ou verosímil e que uma coisa aconteça depois de outra, de acordo com a necessidade ou a verosimilhança.»¹ Acrescenta, de igual modo, que o desenlace dos enredos «deve resultar do próprio enredo e não de uma intervenção «*ex machina*», como na *Medeia* ou como na *Ilíada* na altura do embarque.» (Aristóteles, 1454a – 1454b; 2004: 68). Podemos, então, concluir que a matriz fundamental da poesia, segundo afiança Aristóteles, consiste na imitação: na *Poética*, o filósofo referencia duas causas naturais, na imitação que deriva da poesia – «Uma é que imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; a outra é que todos sentem prazer nas imitações.» (*ibidem*, 1448b; 2004: 42). Relativamente aos modos literários, salienta que a comédia constitui «uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula.» (*ibidem*, 1444a; 2004: 45-46); quanto à epopeia, «segue de perto a tragédia por ser também imitação, com palavras e ajuda de metro, de caracteres virtuosos.» (*ibidem*, 1449b; 46-47). Na *Ética a Nicómaco* (VI, 3, 1139b), Aristóteles refere que a mente humana é capaz de adquirir conhecimento de cinco maneiras diferentes, que passamos a enunciar: a arte, o conhecimento científico, o saber prático, o saber filosófico e a razão intuitiva. Consequentemente, se a poesia constitui um modo de «fazer» e não de «agir», não pode incluir-se na esfera do «saber prático».

Resta-nos, então, formular, com Doležel, a questão atinente à classificação da arte poética – trata-se de uma arte ou de uma ciência?». O crítico (1990: 31) responde à questão, realçando que o conhecimento adquirido pela poética é do tipo a que se chama ciência – «a diferenciação entre uma ciência produtiva como a poética e a arte da poesia não implica, obrigatoriamente, uma separação entre as duas actividades», porque, na sua óptica, o conhecimento adquirido pelo poeticista pode ser apropriado pelo poeta, que o transformará

¹ Cf. Paul Ricoeur, 1985b, t.III: 276: «(...) Aristote n'attache aucune signification temporelle ou quasi temporelle au probable; il se borne à opposer ce qui pourrait avoir lieu à ce qui a eu lieu (*Poétique*, 1451b, 4-5). L'histoire prend soin du passé effectif, la poésie se charge du possible.»; «C'est pourquoi, entre un récit et un cours d'événements, il n'y a pas une relation de reproduction, de réduplication, d'équivalence, mais une relation métaphorique: le lecteur est dirigé vers la sorte de figure qui assimile (*liken*) les événements rapportés à une forme narrative que notre culture nous a rendue familière.» (*ibidem*: 223-224).

numa base racional da sua arte. Acrescenta, ainda, que Aristóteles origina uma confusão na percepção dos termos «ciência» e «arte», ao utilizá-los indiscriminadamente. Ao analisar os preceitos do filósofo em estudo, relativamente à questão atinente à imitação, Doležel (1990: 59) conclui que a mimese aristotélica consiste numa função da produtividade artística, tratando-se de um procedimento de «**poiesis**». Neste caso, sublinha o aspecto criativo da mimese, cujo significado do termo se desloca de «imitação» para «criação» e para «representação»¹.

Também Gerald Frank Else (1957: 320-322)² salientara que Aristóteles alterou o significado de um conceito que significava, na sua origem, «cópia fiel» de coisas preexistentes, passando a fazê-lo significar «criação» de coisas que nunca existiram ou, se existiram, são acidentais, no processo poético. Else referiu, igualmente, que o acto de copiar é sempre posterior ao acontecimento, mas que Aristóteles, ou, melhor, a sua teoria de mimese «cria o facto». Paul Ricœur destaca, analogamente, que o conceito de mimese não está suficientemente clarificado, na *Poética*. Philippe Hamon assevera que, entre a *Poética*, de Aristóteles, em que o filósofo afirma que toda a Literatura é imitação e o *Laocoonte*, de Lessing, para quem a língua não pode copiar o real, há uma clara hesitação, entre uma prescrição – a Literatura deve copiar o real – e uma interdição (a Literatura não deve copiar o real), ou uma hesitação entre a «**mimesis**» como elemento de cultura ou da natureza. Aguiar e Silva considera que Aristóteles

«(...) fundamenta a sua distinção das modalidades da poesia quer em elementos relativos ao conteúdo – poderíamos dizer, com propriedade, relativos ao seu conteúdo antropológico –, assim diferenciando a poesia elevada e nobre (tragédia, epopeia), que imita o homem superior (σπουδαιος), e a poesia jocosa (comédia, paródia), que imita o homem inferior (φαυλος) e o risível (τὸ γελοιον) da acção humana, quer em elementos relativos ao «radical da apresentação», à forma e à organização estrutural dos textos, assim diferenciando o modo narrativo, usado na epopeia, e o modo dramático, usado na tragédia e na comédia.» (1990: 345)

¹ «Ao falar deste modo, nada mais digo do que o que Aristóteles afirmou ao ocupar-se da tragédia na sua *Poética*. A composição de uma história ou de um enredo – Aristóteles fala aqui de um *mythos* – é o caminho mais curto para a mimese, que é o ideal central de toda a poesia. Por outras palavras, a poesia só imita a realidade recriando-a a um nível mítico do discurso. Aqui, a ficção e a redescritção vão a par.» – Paul Ricœur, 2000: 80.

² *Apud* Lubomír Doležel, 1990: 58-59; nota de rodapé 2.

O sistema das poéticas horaciana e aristotélica não comportam uma divisão triádica dos géneros literários, contrariamente ao esquema classificatório de Platão, muito embora em Platão e em Aristóteles se verifique, já, a caracterização e a classificação dos géneros literários em grandes categorias – v.g., a distinção entre o modo dramático e o modo narrativo –, ainda que esquemas conceptuais de teor similar estejam subjacentes a muitos dos preceitos da *Epistula ad Pisones*, confirma Aguiar e Silva (1990: 346).

Doležel (1990: 21-24) alude, nos seus estudos, aos *themata* que considera fundamentais, no âmbito da poética:

a) O primeiro *thema* fundamental da poética, o conceito de literatura como estrutura foi sempre fortemente inspirado pela filosofia da ciência, designadamente pelo modelo mereológico.

b) Desde os seus primórdios, a poética tem revelado uma grande preocupação com a relação entre arte poética e o «mundo», constituindo, assim, a doutrina da mimese, uma velha formulação deste *thema*. A concepção platónica de «**mimesis**» como imitação foi posta em causa pela reforma aristotélica, que declarou o papel activo da «**poiesis**» como representação. No séc. XVIII, a crise da «**mimesis**» originou a primeira formulação de uma poética não-mimética – a poética dos mundos possíveis imaginários, estimulada pela poética leibniziana, que foi ignorada durante muito tempo. Doležel assevera que, ao constituir uma estrutura «auto-referencial», a literatura não precisa de um «mundo», real ou imaginário, como universo de discurso e que só a poética contemporânea tem construído uma teoria não-mimética da relação entre a Literatura e o «mundo».

c) O problema da criatividade poética como *thema* da história da poética «é tão velho como o problema da representação; na verdade, os dois podem considerar-se complementares.» No modelo aristotélico de homem-agente, a actividade poética surge como o exemplo, por excelência, da produção e da construção – a «**poiesis**». Convém, no entanto, salientar que, durante séculos, a visão aristotélica foi totalmente anulada pela poética normativa, que submeteu a criatividade à subordinação a cânones e regras considerados irrefutáveis. No Renascimento, o conceito de mimese reentrou, na estética e na poética do ocidente, pela versão aristotélica e muitos dos pensadores renascentistas tiveram em conta a participação do sujeito poético na actividade mimética, bem como a sua concepção particular da realidade. Surge, assim, nesse tempo, uma nova modificação da

teoria da mimese, alegando-se que a poesia devia imitar a realidade. É, essencialmente, a partir do século XVII, que o cânone neoclassicista impõe uma poética normativa para a produção de obras poéticas. Tal como os doutrinadores que os precederam, os críticos neoclassicistas invocaram e utilizaram o trabalho de Aristóteles como protótipo e autoridade; na Alemanha, o cânone neoclassicista foi reformulado de forma rígida e baseou-se na concepção de que a arte surge como imitação da Natureza – «*Naturnachahmung*» (Doležel, 1990: 61).

Na primeira metade do Século XVIII, em Zurique, Johann Jacob Bodmer (1971: 28)¹ acentuou, de modo equívoco, a primazia da natureza sobre a arte, afirmando que todos os artistas (escultores, pintores e poetas) «reconhecem a natureza como professora e mestra e todos a tomam como protótipo ou exemplo, estudando-a e imitando-a» (Doležel, 1990: 62). Bodmer reafirma, de forma categórica, que o melhor artista é o mestre «que pinta com tal perícia a natureza que a sua cópia («*Nachbild*») se confunde com o protótipo («*Urbild*») » – (*ibidem*: 41). A poética normativa, que reclamava ter descoberto na norma da semelhança um critério crítico universal, «acabou por tornar-se numa crítica altamente subjectivista, autoritária e dogmática», adverte Doležel (*ibidem*: 62). Talvez possamos compreender, por estes motivos – acrescenta Doležel –, a razão pela qual se desacreditou, na era moderna, a poética normativa. Bodmer acaba, também, por anunciar que o estudioso da poética mimética deveria estudar a poesia e a natureza, nas suas múltiplas relações.

Todavia, ainda no decurso do século XVIII, verifica-se uma histórica rebelião contra as lei e a autoridade da poética normativa, na cultura literária predominante na Europa, proclamando-se soberana a livre imaginação humana, na criatividade artística, e a poética romântica estabeleceu um forte laço entre a individualidade do poeta e a originalidade do seu trabalho. Muitos críticos opuseram aos valores até então advogados os factores subjectivos, designado-os por «génio», «sentimento» ou «imaginação». Surgia, assim, uma nova teoria, originada pela crise intelectual e estética do século XVIII, em que a decadência da poética normativa e o declínio do racionalismo são factos históricos concomitantes. A formação da poética moderna remonta aos pensadores do século XVIII, que fizeram notar a importância do papel da subjectividade na criação poética, reafirmando, simultaneamente, a

¹ Johann Jacob Bodmer (1741). *Critische Betrachtungen über die Poetschen Gemälde der Dichter*. Zürich: Orell-Leipzig: Gleditsch (Reimpressão: Frankfurt/M. Athenäum, 1971); *apud* Doležel, 1990, p. 57 e ss.

importância ou a necessidade de se criar uma teoria racional e discursiva da poesia, afiança Doležel. Os pioneiros alemães desta nova estética e da nova poética foram beber a um ramo específico do racionalismo do século XVII, designadamente a filosofia de Leibniz. A epistemologia do filósofo foi o grande contributo para a construção de uma nova estética/poética, na esfera cultural alemã; o segundo estímulo proveio também de Leibniz, da sua ontologia original, a doutrina dos mundos possíveis.

Até ao Romantismo, o tipo de abordagem que a poética fez das obras individuais foi predominantemente aristotélico, já que as obras de arte eram usadas como paradigmas de categorias universais (genéricas), «à maneira da poética exemplificativa» (Doležel, 1990: 118-119). Humboldt estava cónscio de que a relação entre a poética e a linguística se deve aos fundamentos epistemológicos comuns a ambas, mas também à própria natureza da poesia, e que o papel da linguagem, na poesia, é único e grandemente privilegiado¹. Doležel relata que, numa definição muito assertiva e sucinta, e que é usualmente reiterada na poética moderna, Humboldt declarou que existe um elo indissolúvel entre a linguagem e a poesia: «A poesia é arte através da linguagem» (Hum1799a: 173; *apud* Doležel, 1990: 124-125). A poética morfológica de Humboldt denuncia uma censura face à doutrina da «*Naturnachahmung*» e sublinha o papel criativo da imaginação. Humboldt assevera que a imaginação do poeta constrói («*erzeugt*») um objecto «ideal», a partir do material (a natureza), e dota-o de propriedades que podem corresponder, ainda que não forçosamente, às propriedades desse mesmo material (Hum 1799a: 140; *ibidem*: 108). Humboldt acentua a noção de que apenas o artista baseia a sua criação no nada, alimentando-se da observação da natureza, no entanto, «ao oferecer-nos a sua imagem, ele dá-nos uma coisa diferente dessa natureza» (Hum 1799b: 15 e ss; *ibidem*: 111). No epílogo da sua actividade intelectual, Humboldt acabou por concluir, de forma brilhante, que «a linguagem segue sempre o

¹ Cf. Humboldt (1799a). *Aesthetische Versuche. Erster Teil: Ueber Goethes Hermann und Dorothea*. Braunschweig: Vieweg.

Idem: 1799b. "Essais aesthétiques". *Magasin encyclopédique ou journal des sciences, des lettres et des arts*. Paris ; citada de Kurt Müller-Vollmer (1967). *Poesie und Einbildungskraft*. Stuttgart: Metzler.

Idem: 1836. "Ueber die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts". In *Ueber die Kawi-Sprache auf der Insel Java*. Vol. I. Berlin (citada de Andreas Flitner, Klaus Giel (eds.), 1961-1981. *Werke in fünf Bänden*. Stuttgart: Cotta).

mesmo curso que a literatura e que as duas estão inseparavelmente ligadas»¹ (Hum1836: 414; *ibidem*: 127).

Quanto à poética romântica, no que concerne a esta problemática da mimese, há a salientar o facto de que, ao conceber-se a obra literária como a expressão de uma individualidade poética original, se lhe retirou a ênfase ao seu carácter mimético, e à sua relação com o mundo, em geral. O Romantismo declarou a autonomia das obras de arte poética, relativamente ao mundo (natureza) que, supostamente, seria alvo de cópia ou mimese. Quanto ao *thema* da linguagem poética – o quarto, neste âmbito de estudo, a seguir apresentado –, constatamos, que, na poética veiculada pelos românticos, se reivindica uma diferença substancial, entre a linguagem imanente à poesia e a de outras formas de uso da linguagem. As concepções românticas da linguagem poética firmam-se no reconhecimento de que a inovação – «a renovação constante» – é uma condição imprescindível à própria existência da linguagem poética (Doležel, 1990: 132).

No séc. XX, o *thema* da criatividade poética foi reformulado na teoria semiótica do sujeito, colocando-se as potencialidades criativas da imaginação humana em tensão dialéctica com as condições históricas ocorridas e as convenções culturais instituídas, socialmente. Quando a relação entre a Literatura e o mundo se tornou, novamente um ponto fulcral de análise, – na poética realista – ela voltou a ser expressa no quadro da doutrina mimética, ao invocar que a arte é uma imitação fiel da realidade (*ibidem*: 86).

d) A relação entre literatura e linguagem é um *thema* orientador da poética em todos os seus estádios, como pudemos verificar, no decurso das teorias que foram sendo objecto de análise e de estudo.

4.2. A Mimese Narrativa

Na esteira de Roland Barthes (in Barthes et alii, 1982: 87-89), considera-se que, desde a Antiguidade, o chamado «real» se encontrava do lado da História, constituindo, assim, uma oposição ao verosímil, *i.e.*, à ordem do discurso imitativo, ou poético. De facto, toda a

¹ Citado de Andreas Flitner, 1961-1981. Doležel finaliza esta temática, concernente aos preceitos caucionados por Humboldt, rematando que «Considerando a percepção que Humboldt teve dos elos vitais entre a linguagem e a poesia e a sua avançada teoria da poética e da linguística, esperaríamos encontrar na sua obra um projecto aliciante para uma *poética linguística*, *i.e.*, para o estudo da dimensão verbal da literatura. Aqui, as nossas expectativas são malogradas.» (1990: 125).

cultura clássica defendeu e vivenciou, durante longos séculos, a ideia de que a realidade não poderia contaminar a verosimilhança, porque este último conceito corresponderia ao domínio do opinável ou do judicativo. Verifica-se, desta feita, uma ruptura entre o que era considerado verosímil, na Antiguidade, e o realismo moderno, nascendo, com esta oposição, um novo verosímil, que é o próprio Realismo. Esta nova verosimilhança é, todavia, muito diferente da da Antiguidade, porque não respeita às leis do género, nem as mascara, derivando da intenção de alterar a natureza tripartida do signo, para estabelecer a notação pura entre um objecto e a sua expressão. Paul Ricœur dedicou *Temps et Récit* ao estudo da mimese, conceito que desdobra em três:

1) A mimese I corresponde, na sua óptica, a um domínio de prefiguração, que contempla o modo ético ou a representação do real, semelhante às pressuposições de verdade das estruturas lógico-causais e das assunções que o leitor tem como dadas. Trata-se, neste paradigma, da prefiguração das acções humanas, que são descritas num mundo narrativamente tecido.

2) A mimese II consiste num domínio da configuração que inclui os mecanismos da «**poiesis**» como actividade criadora e que realizam diferentes instâncias narrativas, sendo comum à narrativa histórica e à narrativa de ficção. A configuração das acções humanas abre-se ao reino do *como se*. Destarte, a Literatura identifica-se e corresponde à ficção; a narrativa da verdade corresponde à História. Este tipo de mimese tem uma função de mediação e a intriga é mediatriz a três níveis: estabelece uma mediação entre os acontecimentos ou os incidentes individuais, tratando-se de uma história apreendida como um todo e compõe factores heterogéneos, como os agentes, os começos, os meios, as interacções, as circunstâncias, os resultados inesperados, etc.. Aristóteles antecipa este carácter de mediação de múltiplas formas, ao dividir a tragédia em três partes – intriga, personagens e pensamento (Ricœur, 1985a, t.I: 102).

3) A mimese III corresponde a um domínio da re-figuração, *i.e.*, a uma esfera pragmática que faz intervir a actividade da recepção como actualização persuasivo-emotiva. Trata-se do reino da comunicação e da referência, em que o mundo do texto se intersecciona com o do(s) leitor(es) ou auditor(es). Segundo atesta Ricœur, o próprio Aristóteles chega a sugerir este sentido de «**mimesis praxeos**» em diversas passagens da *Poética*, ainda que, nesta obra, se preocupe menos com o auditório/ público do que na

Retórica – «Gènèralisant au-delà d’Aristote, je dirai que *mimèsis* III marque l’intersection du monde du texte et du monde de l’auditeur ou du lecteur» (1985a, t.I: 109). De facto, o teórico faz notar a importância da relação intrínseca existente na interação texto/ leitor(es), ou no pacto de leitura – «Le texte ne devient œuvre que dans l’interaction entre text et récepteur. C’est sur ce fond commun que se détachent les deux approches différentes, celle de *l’Acte de Lecture* et celle de *l’Esthétique de la réception*.» (*ibidem*: 117). Para Ricoeur, é absolutamente impossível estabelecer uma selecção entre uma «estética da recepção e uma ontologia da obra de arte, porque, através de uma obra de arte, o leitor recebe, não apenas o sentido da obra, mas a sua referência, «c’est-à-dire l’expérience qu’elle porte au langage et, à titre ultime, le monde et sa temporalité qu’elle déploie en face d’elle» (*ibidem*: 120).

Na obra em análise, Ricoeur faz notar que, ao traduzirmos o termo «**mimesis**» por «imitação», não podemos esperar uma realidade decalcada num discurso fictício, mas uma construção – «il faut entendre tout le contraire du décalque d’un réel préexistant et parler d’imitation créatrice.» (*ibidem*: 122)¹. E, caso traduzamos o vocábulo por «representação», não devemos entendê-lo como a reduplicação de uma presença – «il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l’entendre de la *mimèsis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l’espace de fiction.» (*ibidem*: 76). Acrescenta, ainda, que deve rechaçar-se a noção de que a mimese aristotélica corresponde a uma cópia ou réplica do real, advogando que a imitação constitui uma actividade mimética construtiva e compositiva:

«Est d’abord exclue par cette équivalence toute interprétation de la *mimèsis* d’Aristote en termes de copie, de réplique à l’identique. L’imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu’elle produit quelque chose, à savoir précisément l’agencement des faits par la mise en intrigue. (...) Alors que la *mimèsis* platonicienne éloigne l’œuvre d’art de deux degrés du modèle idéal qui en est le fondement ultime, la *mimèsis* d’Aristote n’a qu’un espace de déploiement: le faire humain, les arts de composition.» (Ricoeur, 1985a: 59-60)

Não pode passar, contudo, despidiéndose, a ideia de que, para Aristóteles, as qualidades éticas provêm do real, pelo que falar de transferência mimética («déplacement

¹ Paul Ricoeur, 1985a: 122): «Dans la *Métaphore Vivre*, j’ai soutenu que la poésie, par son *mythos*, re-décrit le monde. De la même manière, je dirai dans cet ouvrage que le faire narrative re-signifie le monde dans sa dimension temporelle, dans la mesure où raconter, réciter, c’est refaire l’action selon l’invite du poème.»

mimétique») ou de transposição («transposition»), implica conceber a actividade mimética como um laço («lien») metafórico, partindo da ética para a poética, e não apenas como uma ruptura («coupure») (*ibidem*: 78).

Michał Glowiński (*in* Genette, 1992: 233-236)¹ defende que a narração de primeira pessoa releva da mimese formal («mimésis formelle»), constituindo uma imitação de outros modos do discurso literário, paraliterário e extraliterário ou da linguagem comum. A mimese formal faz parte dos elementos constitutivos da convenção literária, das suas normas e regras, e pode fundar-se sobre formas de expressão historicamente reconhecidas, orais ou escritas. Paul Ricœur cauciona que a construção do discurso histórico fica submetida ao que, de facto, teve lugar, no tempo e num determinado espaço, por oposição ao discurso romanesco, que não assume nem revela qualquer dívida para com a realidade:

«(...) les constructions de l'historien visent à être des reconstructions du passé. A travers le document et au moyen de la preuve documentaire, l'historien est soumis à *ce qui, un jour, fut*. Il a une dette à l'égard du passé, une dette de reconnaissance à l'égard des morts, qui fait de lui un débiteur insolvable. (...). La trace, en effet, en tant qu'elle est laissée par le passé, vaut pour lui: elle exerce à son égard une fonction de *lieutenance*, de *représentance* (*Vertretung*). Cette fonction caractérise la référence *indirecte*, propre à une connaissance par trace, et distingue de tout autre le monde référentiel de l'histoire par rapport au passé.» (1985b: 204)

Ao analisar a problemática da mimese nos autores mais pertinentes, como Platão e Aristóteles, Yvancos não olvida os preceitos caucionados pelos teóricos da contemporaneidade e invoca Ricœur (1993: 130), advogando que a tripla mimese supõe um reconhecimento explícito de que a ficção literária está, necessariamente, imbricada com uma teoria da construção mimética e com a estrutura de configuração que a obra leva a cabo, mas que o leitor refigura. Da tripla mimesis e das considerações que Ricœur tece, relativamente à imbricação texto-contexto e à complexidade do feito literário como semiose, a teoria da ficção encontra-se, simultaneamente, afectada por três domínios de investigação: 1) os aspectos semânticos que colocam a ficcionalidade como investigação sobre a língua e a ontologia, incluindo a questão dos mundos ficcionais e a relação entre esses mundos; 2) os aspectos pragmáticos: colocam a ficção como instituição no seio de uma

¹ Michał Glowiński, "Sur le roman à la première personne", in Genette, 1992: 229-245.

cultura como os fenómenos da ficcionalidade da própria enunciação, que é uma das novas pragmáticas, constitutiva do circuito da comunicação literária; 3) os aspectos estilísticos que remetem para os géneros e as convenções da ficção.

Gérard Genette (1995: 162) assevera que, do ponto de vista puramente analítico (que é o seu), a noção de imitação ou de representação narrativa (e do seu carácter «ingenuamente visual») é perfeitamente ilusória; contrariamente à representação dramática, nenhuma narrativa pode «mostrar» ou «imitar» a história que conta. Mais não pode que contá-la de modo pormenorizado, preciso, «vivo», e transmitir, deste modo, a «ilusão de mimese», que, na sua óptica, é a única mimese narrativa possível, ao considerar que a narração, oral ou escrita, é um facto de linguagem, e que a própria linguagem significa, sem imitar.» Cleanth Brooks chama a atenção para o co(n)texto situacional do discurso e Fernanda Irene Fonseca alerta para o facto de o acto de falar não corresponder, apenas, à pronunciação de palavras, à construção de frases, ou à mera construção de textos, porque exige, sobretudo, uma acção, sobre determinado contexto. Para a linguista, o acto de «falar» torna-se, assim, um acto de construção de mundos, que aceita também como unidade de estudo a *obra*, o texto «entendido como forma de configuração que o torna capaz de *projectar um mundo*» (Fonseca, 1992: 329).

5. Mimese e Construção de Mundos Possíveis

«Quando morre uma língua, morre com ela um mundo possível.»

(George Steiner)¹

O filósofo suíço do século XVIII Johann Jacob Breitinger concebeu a clássica definição de *imitatio naturae*, entendendo que a natuteza tem muitos mundos reais infinitos e possíveis, cuja estrutura pode diferir substancialmente da realidade conhecida. Se o poeta tem um poder criador idêntico ao da natureza, é porque o número dos seus mundos possíveis é ilimitado e a imaginação poética indaga e explora essas possibilidades não realizadas. Actividade *poiética* e *criação de mundos* entendem-se como sinónimas (Yvancos,

¹ George Steiner (s/d). *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*. Milano: Garzanti: 14. Tradução de António Fournier; *apud* “Natália Correia e a tradução da lírica trovadoresca galego-portuguesa”, in Paulo Meneses (coord.), 2001: 394 [377-406].

1993: 134)¹. Breitinger partiu do pressuposto de que todos os mundos imaginários apresentam uma constituição universal e tripartida: um domínio material; um domínio histórico; um domínio moral (BreitCD 1: 273; *apud* Doležel, 1990: 73). O poeticista não investigou as estruturas e tipos dos mundos imaginários, exceptuando uma área do universo imaginário, o maravilhoso – «*das Wunderbare*» – o mais importante contributo suíço para o pensamento estético do século XVIII²:

- a) mundos alegóricos (habitats de «não-seres», que parecem pessoas de corpo e alma, com acções e opiniões racionais);
- b) mundos esopianos (habitados por animais e objectos com uma natureza superior, dotados de opiniões, pensamentos e discursos articulados;
- c) mundos invisíveis dos espíritos, que a literatura partilha com a mitologia e a religião. Trata-se do tipo superior do maravilhoso. (BreitCD 1: 157)

Segundo testemunha Yvancos (2004: 138-140), existem três teses principais que poderiam ser formuladas, para explicar como é que uma semântica ficcional literária pode derivar de um modelo de estrutura de mundos possíveis. Menciona, então, que os mundos ficcionais são possíveis estados de coisas, legitimando-se, assim, para a semântica dos mundos possíveis, a existência de possíveis, não verdadeiros ou não existentes e aceitando-se o particular ficcional sem reservas. Na sua esteira, ainda que Hamlet não seja um homem real, é um indivíduo possível, que habita no mundo ficcional da obra de Shakespeare. O nome «**Hamlet**» não está vazio de referência, denota, ao invés, esse possível indivíduo. Aceita-se, também, neste âmbito, a incomunicabilidade desse mundo possível com o mundo real/ verdadeiro, no sentido em que os objectos, as cidades, as pessoas que o habitam, ainda

¹ Para Yvancos (1993: 135), não se trata de entender «muitas realidades», mas uma realidade que é homogénea e em que cabem mundos alternativos e possíveis, estruturas imaginárias que oferecem outra imagem de realidade do mundo.

² Breitinger definiu, também, os chamados «mundos impossíveis», que retira da própria arte, do domínio da criação artística.

que tenham o mesmo nome, não são os mesmos que os actuais-reais. Os possíveis não verdadeiros (locais e pessoas) e as entidades ficcionais são ontologicamente homogéneas. A série de mundos ficcionais é ilimitada e o mais variada possível e toda a gama ficcional se encontra coberta pela mesma semântica. Não existe, de facto, justificação para uma dupla semântica, uma de tipo «realista» e outra de tipo «fantástico», porque os mundos da literatura realista não são menos ficcionais que os mundos dos contos de fadas ou da ficção científica. Os mundos possíveis são acessíveis a partir do mundo real, cujo acesso físico é impossível, realizando-se, unicamente, através de canais semióticos, pelo que convém precisar que, por mais importante que seja o papel da realidade na génese das ficções, o material sofre sempre grandes e significativas transformações.

No trilho dos estudos relacionados com os mundos possíveis, já Lubomír Doležal (1990) defendera a existência de três rasgos, que considerara específicos da ficção literária: 1) os mundos ficcionais são incompletos e, numa lógica formal, verificamos que muitos dos fenómenos e declarações, em Literatura, são indecíveis. A título de exemplo, Doležal expõe que não conseguimos determinar quantos filhos teve Lady Macbeth, *no mundo de Macbeth*. 2) Muitos dos mundos ficcionais literários são semanticamente não homogéneos, *i.e.*, se os campos da ficção realista costumam ser semanticamente homogéneos, uma obra como a do *Dom Quixote* apresenta várias regiões imaginativas. 3) Os mundos ficcionais literários são constructos da actividade textual. Esta é a orientação de partida para Umberto Eco, que subordina o conceito de mundo possível a uma estrutura básica de «**poiesis**» no jogo da construção de estratégias semióticas onde entram as actividades culturais, os pressupostos da enciclopédia do(s) leitor(es), as determinações genéricas, etc..

Para se efectuar um estudo relativo à criação de mundos possíveis, deveremos recuar, em termos diacrónicos, situando o objecto de análise nos preceitos defendidos por Leibniz. A sua concepção de ficcionalidade baseia-se no uso de obras literárias como exemplos de mundos possíveis:

«Não se pode negar que muitas histórias, sobretudo aquelas a que chamamos romances, se podem considerar possíveis, mesmo que elas não aconteçam realmente nesta ordem do universo que Deus escolheu – a não ser que alguém imagine certas regiões poéticas na infinidade do espaço e do tempo,

onde possamos ver, errando pela terra, o Rei Artur da Grã-Bretanha, o Amadis de Gaula e o fabuloso Dietrich von Bern inventado pelos alemães» (1975: 479)¹

Leibniz defende que as ficções são mundos possíveis, pelo que não fazem parte do que se designa, comumente, por «realidade»; quanto às personagens ficcionais, segundo o mesmo filósofo, também não têm existência no mundo real, não sendo, por isso, compassíveis com as «pessoas reais». A ontologia leibniziana descreve que, no domínio dos «fenómenos», existe uma divergência entre «**realia**» e «**imaginaria**» e que os mundos ficcionais constituem alternativas possíveis ao mundo real. As ideias de Leibniz foram claramente resumidas por Wolff, seu intérprete e divulgador – a noção de mundos possíveis pode ser explicitada com uma referência às histórias inventadas («*erdichtet*»), a que, geralmente, se chama romances. «Se uma narrativa deste tipo é organizada de forma tão racional que nada de contraditório se passa, então, devo dizer que ela é possível e podia acontecer», declara Wolff, ostentando a doutrina de Leibniz. Porém – continua o crítico – se nos questionarmos sobre a sua factualidade – «se ela realmente aconteceu ou não, então, obviamente descobrimos que ela está em contradição com a coesão real das coisas e, portanto, não é possível neste mundo.»² (Wolff, 1743: 571; *apud* Doležel, 1990: 68). Johann Jacob Bodmer parece ter sido o precursor da transfência da doutrina leibniziana dos mundos possíveis para o domínio da poética, ao relacioná-la com o conceito do poder da imaginação: «O autor, no entusiasmo da sua imaginação, constrói novos mundos e povoa-os de novos habitantes, que são de outra natureza e que se regem por leis próprias» (BodA, 1980: 110 e ss.; *apud* Doležel, 1990: 69)³.

Johann Jacob Breitinger começa por caracterizar a arte como uma imitação da natureza, parecendo associar-se à doutrina da mimese e das ideias estéticas prevaletentes no século XVIII. Breitinger acaba por alargar o conceito de natureza, ao torná-lo análogo a um universo leibniziano. A natureza, o referido objecto de imitação, «não é apenas o mundo real mas um número infinito de mundos possíveis cujos constituintes e estruturas podem ser

¹ Gottfried Wilhelm Leibniz (1857). *Nouvelles Lettres et Opuscules inédits de Leibniz*. A. Foucher de Careil (ed.) Paris : Durand. (Reimpressão (1975). Hildesheim – New York : Olms; *apud* Lubomír Doležel, 1990: 67.

² Christian Wolff (1720). *Vernünfftige Gedanken von Gott, der Welt und der Seele des Menschen*. Halle. (Citado da 9ª edição, 1743).

³ Johann Jacob Bodmer (1728). *Anklagung des verderbten Geschmacks oder Critische Anmerkungen über Den Hamburgischen Patrioten, und die Hallischen Tadlerinnen*. Frankfurt-Leipzig. (Citado de: Johann Jacob Bodmer, Johann Jacob Breitinger. *Schriften zur Literatur*. Volker Maid (ed.). Stuttgart: Reclam, 1980.

substancialmente diferentes da realidade» (BreitCD 1: 56; *apud*, Doležel, 1990: 70-71)¹; nesses mundos «existe uma coesão diferente e uma outra associação das coisas, diferentes leis da natureza e do movimento, uma menor ou maior perfeição nos elementos particulares e até criaturas e seres de uma espécie totalmente nova» (*ibidem*). Podemos constatar, nesta teoria, que o estatuto secundário da arte poética, relativamente à natureza, «explicitamente afirmado na ideologia da *Naturnachahmung* – é substituído por uma concepção de arte que a coloca em pé de igualdade com a natureza.» (Doležel, 1990: 71). De facto, Breitinger desloca o centro de interesse da mimese relativamente ao mundo factual para a infinidade de mundos possíveis. Regressa ao contraste que acentua a *Poética* de Aristóteles, ao contrapor a historiografia e a poesia e utiliza-o como um argumento para a poética dos mundos possíveis:

«A arte da poesia, enquanto distinta da história, quase nunca retira do mundo real os originais e o material que imita, mas sim do mundo das coisas possíveis. (...) O acto poético principal e propriamente dito [é] a imitação da natureza no possível» – (BreitCD 1: 57; *apud* Doležel, 1990: 72)

Segundo afiança Doležel, Breitinger funde as fórmulas de Wolff e de Aristóteles e reclama, para o poeta, o estatuto de *poiétés*, criador, porque, através da sua arte, o poeta cria, é equipotente à natureza, pelo poder da imaginação; é capaz de converter possíveis em existentes ficcionais:

«De facto, a poesia não é mais do que a formação, na imaginação, de novos conceitos e imagens cujos originais não se encontram no mundo real das coisas reais, mas numa outra estrutura-mundo possível. Qualquer poema bem conseguido deve, portanto, ler-se como uma história de um outro mundo possível» (BreitCD 1: 60; *ibidem*)

Doležel comenta os preceitos defendidos pelos filósofos suíços, afirmando que o estatuto ontológico dos mundos imaginários constitui, inequivocamente, o ponto mais débil da concepção suíça. O teórico refere que, embora Breitinger tenha sugerido que a linguagem poética detém a capacidade de criar mundos imaginários novos e anteriormente inexistentes, na sua primeira tese regressou ao conceito de imitação, salientando que a poesia *imita* mundos possíveis, que, de alguma forma, preexistem no acto poiético.

¹ Johann Jacob Breitinger (1740). *Critische Dichtkunst*. Vol. 1, 2. Zürich: Orell-Leipzig: Gleditsch. (Reimpressão (1966). Stugartt: Metzlersche Verlagsbuchhandlung).

Breitinger dedica-se ao estudo das personagens ficcionais, distinguindo dois tipos – as personagens históricas e as personagens «inventadas, do nada, pelo poeta» (BreitCD 1: 483)». No entanto, defende que ambos os tipos têm os seus originais na natureza: «as personagens históricas no mundo real e as personagens puramente ficcionais num mundo possível.» (Doležel, 1990: 83).

Os conceitos de mundos imaginários e possíveis apenas reaparecem na poética contemporânea, no momento em que o conceito da «auto-referencialidade» da Literatura revelou os seus limites. No que concerne à noção de poesia, como estrutura puramente verbal, fomentada pela poética modernista, não foi útil aos mundos imaginários, possíveis ou não. Tanto Frege como Saussure, nas respectivas semânticas da linguagem poética, puseram de parte o aspecto «referencial» da literatura (cf. Doležel, 1990: 87). No estudo efectuado por Tomás Albaladejo Mayordomo – *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa* (1998: 58-84) – o teórico alude à existência de três tipos de modelos:

1) Tipo I: Modelo do mundo verdadeiro: a este modelo correspondem os modelos de mundo cujas regras são as do mundo real e objectivamente existente. Um texto histórico ou periodístico, *v.g.*, é expressão de uma estrutura de conjunto referencial constituída a partir de um modelo que coincide com a realidade objectiva. Os modelos de tipo I dependem das estruturas de conjunto referencial dos textos que não são de ficção – textos que se baseiam na representação do verdadeiro. Nas estruturas de conjunto referencial destes textos existem um mundo real e objectivo, efectivamente realizado, que é o mundo articulatório e os mundos possíveis¹.

2) Tipo II: Modelo de mundo ficcional verosímil: a este modelo correspondem os modelos de mundo cujas regras não são as do mundo real objectivo, todavia, estão construídas de acordo com elas. Estes modelos cumprem as leis da constituição semântica do mundo objectivo/ factual, tratando-se de modelos de mundo de textos de ficção verosímil, cujas regras seguem as da realidade objectiva; não sendo as mesmas, são idênticas, ou equivalentes.

¹ Para Albaladejo Mayordomo (1998: 74-75), não é possível prescindir da ideia leibniziana de que o universo, como realidade efectiva, é um dos diferentes mundos possíveis actualizados por Deus, «o melhor dos mundos possíveis».

3) Tipo III: Modelo de mundo ficcional não verosímil: a este modelo correspondem os modelos de mundo cujas regras não são as do mundo real objectivo, nem similares a elas, facto que implica uma transgressão a essas mesmas leis. É o tipo de modelo pelo qual se regem os textos literários de ficção fantástica. Estes textos não respeitam as leis de constituição semântica do mundo real ou objectivo; estes modelos caracterizam-se por constar de normas que não são equivalentes às do mundo real efectivo. As suas regras não são as da realidade objectiva nem equivalentes a elas; podem supor infracções às leis gerais do mundo real objectivo. É um mundo possível, que pode dar-se como uma construção mental, sem que isso impeça que, em algum lugar ou período, possa ter existência efectiva e concreta.

Com esta tipologia de modelos de mundo, recuperamos as distinções da Poética tradicional entre História e Literatura e entre Ciência e Literatura, em que a História e a Ciência surgem como modelos cuja produção textual se expressa com referentes verdadeiros, constituídos segundo modelos de mundo de tipo I; no que concerne à Literatura, os textos manifestam referentes que correspondem a modelos de mundo do tipo II, tratando-se de ficções verosímeis, e a modelos de tipo III, tratando-se de textos de ficção não verosímil.

No âmbito da análise temática em estudo, Thomas Pavel sublinha que os filósofos da ficção têm proposto inúmeras soluções, no que concerne aos seres da ficção («les êtres de fiction»), reflectindo as suas posições epistemológicas, sobre o estatuto vigente na relação ficção e realidade. Enuncia, destarte, as teorias «*ségréationniste*» e «*intégrationniste*», referindo que

«Certains théoriciens conçoivent ces rapports d'un point de vue que j'appellerai *ségréationniste*, et caractérisent le contenu des textes de fiction comme pure œuvre d'imagination, sans aucune valeur de vérité. Leurs adversaires adoptent en revanche une position plus tolérante, voire *intégrationniste*, et soutiennent que nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers.» (1988: 19-20)

No que considera como «segregacionismo clássico», Pavel invoca a ontologia de Russel (1905b), segundo a qual todos os enunciados dos denominados seres de ficção são considerados falsos, atendendo, apenas, à sua estrutura lógica, ignorando o predicado neles

expresso. Strawson revela-se ainda mais severo, ao considerar que as afirmações tidas na ficção são relegadas para um plano de frases absolutamente falaciosas (*ibidem*: 23-24).

Ao abordar a questão ontológica das personagens e dos mundos criados pela ficção, Alfred Döblin invoca a pertinência da exemplaridade de algumas personagens pertencentes ao mundo da ficção, assim como a relevância de acontecimentos ocorridos no domínio fictício. Declara, ainda, a relutância dos velhos estetas, que separam a História da Literatura, ao declarar, *v.g.*, que as figuras reais de *Dom Quixote* ou de *Sancho Pança*, em cima do burrico, não estão comprovadas (*in* Seruya, 1995: 27). Döblin referencia que, para além da esfera dos factos históricos e documentalmente comprovados, há uma outra existência, ou esfera existencial da qual se pode fazer um relato formal, utilizando-se o pretérito imperfeito; este relato exige do(s) leitor(es) ou do(s) ouvinte(s) um acto de fé, de participação nesse jogo que é instituído pelo texto ficcional e literário. De facto, na sua esteira, o que torna qualquer acontecimento inventado, pertencente à esfera do imaginado, distinto de um facto pertencente à esfera verdadeira, do domínio especificamente épico, é o «carácter exemplar do acontecimento e das personagens» que são descritos e dos quais se fala sob a forma de relato (*ibidem*: 28). Estas figuras não são apenas ideias platónicas – *Ulisses*, *Dom Quixote* – e estas situações humanas primordiais suplantam «as estilhaçadas verdades triviais em originalidade, verdade e força criadora. E assim se ergue acima da realidade uma série de figuras, não muitas, sobre as quais se pode voltar sempre a escrever.» (*ibidem*).

Albaladejo Mayordomo defende a pertinência de uma interligação entre o receptor – para a realização de uma comunicação efectiva é importante que, no acto de interpretação textual, o receptor estabeleça um modelo de mundo coincidente com o estabelecido pelo produtor, no seu processo de elaboração textual e, por conseguinte, do mesmo tipo; produtor e receptor têm de participar do mesmo código semântico-extensional (1998: 63)¹. De facto, a ausência de um grau mínimo de competência no receptor, pode conduzir,

¹ Este jogo é defendido por outros teóricos. Cf. Eduardo Mendoza, in Ana Solanes, 2008: 139: «De siempre escandalice y vea que es puro juego. Y cuando uno presupone este grado de flexibilidad cerebral, la respuesta existe.»

inequivocamente, a um fracasso total da comunicação, em que o tecto ficcional pode não ser reconhecido como tal¹.

Ao abordar os conceitos de verdade nas ficções literárias, Diana Bataggia segue o trilha delineado pelos defensores da mimese como construção poiética (in Salem, 2006: 47), referindo que, na semântica dos mundos possíveis, não podemos assinalar valores de verdade às afirmações do narrador, porque não se referem a um mundo, constroem-no. Na semântica mimética, os teóricos reclamam a autonomia dos mundos semióticos ficcionais, relativamente ao mundo real. Thomas Pavel conclui que «La fiction parle de mondes qui, sans appartenir à l'univers réel, le prennent comme base de départ.» (1988: 167), e que «les textes de fiction utilisent les mêmes mécanismes référentiels et modaux que les emplois non fictionnels du langage» (*ibidem*: 173).

Pozuelo Yvancos (1993: 69-70) confessa que já nos habituámos a ler de forma tão realística a ficção realista, que se nos torna difícil categorizá-la, em termos lógicos, como sucede com uma ficção tão irreal como a que propõe viagens fantásticas a países de galáxias distantes. Na sua perspectiva, se analisássemos a Literatura em termos lógico-gnoseológicos, surgir-nos-iam conflitos tais que noções crítico-literárias de grande tradição e influência como a «literatura realista» ou a «literatura fantástica» cairiam, destronadas, e igualar-se-iam, como realizações claramente ficcionais, sem graus intermédios plausíveis. O teórico considera uma grande ingenuidade pensar-se que a ficção literária pode ter o mesmo valor para um habitante de uma cultura primitiva, com uma literatura muito próxima do mito, ou para um leitor ocidental, educado nos padrões da realidade que a sua própria literatura (realista) contribuiu para forjar:

«Una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de las fuerzas ilocutivas que les corresponderían en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética. Por “mimética” quiero decir intencionadamente imitativa. De un modo específico, una obra literaria imita intencionadamente (o relata) una serie de actos de habla que carecen realmente de otro tipo de existencia. (...) Así cabría decir que la obra literaria es mimética también en un sentido amplio: “imita” no sólo una acción (término de Aristóteles), sino también una localización imaginaria, vagamente especificada para sus cuasi-actos de habla.» (Richard Ohmann, 1971: 28-29; *apud* Yvancos, 1993: 77)

¹ Susana Rivarola, 1979: 168; *apud* Albaladejo Mayordomo, 1998: 64; nota de rodapé 37: «La ausencia de un grado mínimo de competencia en el receptor conduce al total fracaso de la comunicación, al no reconocimiento de la ficción como tal.»

Segundo Martínez Bonati (1981), existem várias inconsistências, na teoria de Ohmann, na medida em que este continua a falar de quase-actos de fala, sem forma ilocutiva, facto que obriga a uma contradição: se se trata de algo imaginário e mimético, poder-se-iam entender as circunstâncias imaginadas pelo escritor como quase-circunstâncias? Martínez Bonati defende a existência de um discurso «puramente imaginário», como representação do falar de uma fonte de linguagem que é fonte imaginária, e não falar do autor (*apud* Yvancos, 1993: 78). Pozuelo Yvancos questiona-se sobre a plausibilidade da existência de uma leitura romanesca, feita em termos de valor de verdade ou de realidade:

«¿Cómo leer en términos de realidad, de echos anotados con propiedad, un texto novelístico? Nada hay más irreal que una novela realista, donde se nos habla de acontecimientos internos que nadie ha podido propiamente conocer, o se nos distraen multitud de detalles que serían necesarios para una efectiva realización de ese mensaje como mensaje de realidad». (Yvancos, 1993: 68)¹

Searle apoia-se numa concepção pragmática e não semântica do estatuto de ficcionalidade. O ser ou não ficcional não depende de propriedades discursivas ou textuais, mas da intencionalidade do autor, da posição do locutor no que diz respeito ao seu discurso. Searle explora a diferença entre enunciados fictícios e enunciados sérios, no marco da conhecida teoria de «*speech act*», que reserva a denominação de actos sérios àqueles que se comprometem numa série de regras para a asserção como acto ilocutivo: 1) Regra essencial: quem faz uma asserção compromete-se com a verdade, na proposição que expressa, correspondendo a uma «adesão lógica», como lhe chama Pavel; 2) Regra preparatória: o falante deve poder comprovar a verdade que a proposição expressa; 3) Regra de cortesia: a proposição não deve ser óbvia, nem evidente, quer para o falante, quer para o destinatário; 4) Regra da sinceridade: o falante compromete-se a crer na verdade da proposição, constituindo, assim, o que Pavel designa por «adesão moral» (cf. Yvancos, 1993: 80).

¹ Cf. Amy Cook: «If the goal of realism, as many have understood it, is to create an accurate depiction of the world, or, in twentieth-century critical parlance, to bring word and referent together as closely as possible, then this genre seems to strive for precisely the totality that romanticism and its heirs believe to be impossible.» (2007: 88).

Neste âmbito, Yvancos (*ibidem*: 137-138) afirma que Doležel parte de uma crítica feita aos modelos construídos sobre a base de um único mundo; nesses modelos situa também as distintas teorias que apelida de miméticas, porque se apoiam no predicado mimético: os particulares ficcionais (indivíduos, objectos, acções) representados seriam, nessas teorias, identificados com particulares actuais. Os particulares ficcionais representariam actuais particulares. Os particulares ficcionais são representações de actuais universais. Os *tipos*, grupos sociais, ou indivíduos, têm capacidade de ser representativos de algo mais geral, universal. *Emma Bovary* representa não só uma mulher, mas uma mulher em determinadas condições. As versões de Auerbach e de Aristóteles situam-se nesta transferência para a função mimética que generaliza a partir de indivíduos (é mais filosófica a poesia que a história). Para evitar os diferentes problemas dos modelos criticados, Doležel advoga que é preciso uma semântica da ficcionalidade radicalmente diferente. O seu desafio consiste em que a literatura não representa «ideias» ou universais, mas indivíduos concretos, nos seus cronótopos, criaturas particulares da ficção. Para Doležel, os mundos ficcionais literários têm uma especificidade, ao ser corporizados nos textos literários e no seu funcionamento de artefactos culturais complexos. Na sua óptica, é necessária uma fusão da semântica dos mundos possíveis com a teoria textual e a semântica literária.

Doležel menciona que a poética semiótica do Século XX, com o projecto da Escola de Praga, faz acentuar a importância do âmbito integral da arte – literatura, artes visuais, música, teatro, cinema, arquitectura, arte popular, etc. – tornando-se um domínio de signos estéticos. A Escola defende que as diversas formas de arte constituem uma intrincada rede de comunicação estética, baseando-se em materiais diferentes, com diferentes modos de significação e através de diferentes canais sociais. A Literatura não se encontra divorciada do contexto social; pelo contrário, «é uma parte integrante do sistema dos sistemas semióticos que é a cultura humana.» (Doležel, 1990: 243). Na obra *Estética de la creación verbal*, Mikhaïl Bakhtine afirma que «La literatura es una parte inseparable de la totalidad de una cultura y no puede ser estudiada fuera del contexto total de la cultura.» (2003: 362)¹.

¹ Søren Kierkegaard (1975); cf. Amy Cook (2007: 156-157): «Climacus argues that forms of study that claim to be objective, such as mathematics and history, provide a false sense of certainty because they ignore the role of the knowing subject». Para Climacus, a comunicação quotidiana, tal como o pensamento objectivo, em termos gerais, não guarda segredos; apenas os possui um pensamento duvidoso, eivado de subjectividade, como é o caso do pensamento subjectivo, essencialmente secreto, porque não possui a capacidade de ser directamente comunicado ou expresso. Mais tarde, Climacus afiança que o pensador subjectivo não é alguém relacionado com as ciências; é, ao invés, um artista – cf. *ibidem*: «Whereas objective knowledge claims access

Acrescenta, ainda, que «Si interpretamos la noción del texto ampliamente, como cualquier conjunto de signos coherente, entonces también la crítica de arte (crítica de música, teoría e historia de artes figurativas) tiene que ver con textos (obras de arte)»; trata-se, neste caso, do pensamento, «del discurso acerca del discurso, del texto acerca de los textos.» (*ibidem*: 294).

Num artigo intitulado «La forme spatiale dans la littérature moderne», nos anos setenta, Joseph Frank (1972: 244-247) salientara que já Lessing constatara que a Literatura e as Artes Plásticas se exprimem através de meios diferentes. Segundo atesta, a forma das artes plásticas é necessariamente espacial, porque os objectos são apercebidos mais facilmente quando são apresentados simultaneamente e em justaposição. Convém ressaltar, contudo, que embora a Literatura utilize a linguagem, na contemporaneidade, já não se verifica a correlação directa entre a sucessão de palavras e o seu encadeamento, no tempo. O passado e o presente são, hodiernamente, apercebidos espacialmente¹, facto que elimina toda e qualquer impressão de encadeamento, verificando-se, com bastante frequência, uma justaposição espaço-temporal. Joseph Frank² defende, abertamente, esta idiossincrasia e afirma que

to a constant and stable truth, according to Climacus, the truth of subjectivity cannot be pinned down because the existing individual is always in a process of becoming.»; «Subjective knowledge cannot be represented in a discursive mode that deals in facts, definitions, or other forms that profess correspondence between language and referent.»; «“Ordinary communication, like objective thinking in general, has no secrets; only a doubly reflected subjective thinking has them. That is to say, the entire essential content of subjective thought is essentially secret, because it cannot be directly communicated”; “The objective accent falls on what is said, the subjective accent on how it is said.”; cf. *ibidem*: 158: «“The subjective thinker is not a man of science, but an artist. Existing is art.”

¹ Cf. Ian Watt (in Barthes et alii, 1982: 28-29): «Nous avons déjà considéré sous un de ses aspects l'importance que le roman assigne à la dimension du temps: sa rupture avec la tradition littéraire antérieure qui consistait à se servir d'histoires intemporelles comme miroir d'immuables vérités morales. (...) Mais ce qui, peut-être, a un effet encore plus important pour la spécification du roman, c'est son insistance sur le processus temporel.»; «Le rôle du temps dans la littérature antique, médiévale et de la Renaissance est certainement très différent de celui qu'il a dans le roman.»

Os historiadores Georges Duby e Guy Lardreau (1989: 127-128) também referem que, para a nossa cultura, «de um lado há o espaço, do outro há o tempo; admitimos por isso ingenuamente que a história se ocupa do tempo, e que a geografia se ocupa do espaço; e, no fundo, este cientismo geográfico que você criticava [Duby] não fez senão reforçar essa adesão ingénua – uma vez que, para ele [Marx], havia de um lado pessoas que trabalhavam sobre o espaço, sobre algo de “bem real”, e, do outro lado, pessoas que imaginavam coisas sobre o tempo. Ora o que me parece evidente é que as duas dimensões estão inextricavelmente misturadas: que o tempo se lê no espaço, e o espaço no tempo.»

² Joseph Frank (1972 : 266): «Le passé et le présent sont perçus spatialement, solidaires dans une unité extratemporelle qui, tout en accentuant peut-être des différences superficielles, élimine toute impression d'enchaînement, par le fait même de les juxtaposer.»

«Dans les deux formes d'art, l'une naturellement spatiale, l'autre naturellement temporelle, l'évolution de la forme au xx^e siècle a été absolument identique. Car si les arts plastiques depuis la Renaissance ont cherché à rivaliser avec la littérature en perfectionnant les moyens de représentation narrative, la littérature contemporaine essaie à présent de rivaliser avec l'appréhension spatiale des arts plastiques à un instant donné. L'art et la littérature contemporaine ont chacun à sa façon cherché à vaincre les éléments temporels contenus dans leurs structures.» (1972: 264)

A propósito do romance *Tiempo de silencio*, Jo Labanyi (1985: 166) assevera que a utilização do mito na obra se revela, em certa medida, bastante irónica, quando se demonstra que a verdade «só se capta a través de las versiones ficticias que el hombre se hace de la realidad, para defenderse contra ella.» *Tiempo de silencio* é, assim, um texto dialéctico, por sugerir que a verdade «no reside, ni en la realidad, ni en las mitificaciones de la mente humana, sino en la contradicción entre ellas.»

Morten Kyndrup defende que, na estética realista, o texto literário é concebido e auto-apercebido como um retrato («a picture of the world»), por isso, concebe a sua artificialidade, mesmo ao tentar escondê-la – «Consequently, it conceals as far as possible its own character of being an art construction, conceals its artificiality» (1992: 233). Refere, também, que esta estética nega qualquer tipo ou nível de contingência, instituindo-se como uma arte honesta e verdadeira, que acaba por iludir-se – «this art, originally stated by convention and by itself, as the most truthful, the most honest, fails with regard to its own criteria of value, as time proceeds.» Kyndrup defende que, em última instância, a narrativa realista pode considerar-se desonesta – «In other words, it is forced to realize that is anything but "honest".» (*ibidem*: 235). O modernismo desiste da noção de algo imediato e natural, sublinhando, continuamente, o seu estatuto de constructo:

«(...) this art, by emphatically underlining its own character of being produced, being made up, is no longer able to regard itself as any kind of derivative picture of a more real world out there. Art itself is a "reality". No more and no less than the rest of the world is a reality. The very fact that this art at one and the same time maintains the pretensions of honesty, truth, and consequently, of cognition as the supreme motive of movement *and* as a consequence of this honesty is bound to become difficult of access, hermetical, all this make this type of literature a favourite object of philosophy. Its paradoxical, but inevitable, compoundedness of uncompromising search for lucidity on the one hand, and its (...)

necessary conventional opacity on the other, are almost roaring to be interpreted, expounded, deciphered.» (*ibidem*)

Com a corrente que foi designada por pós-modernismo, há uma clara noção da construção e da subversão romanescas e ideológicas. Patricia Waugh refere que, na contemporaneidade, os romances (re)lembra, constantemente, ao leitor que as personagens constroem, verbalmente, a sua própria realidade, mas que são, simultaneamente, constructos verbais¹ – «Through continuous narrative intrusion, the reader is reminded that not only do characters verbally construct their own realities; they are themselves verbal constructions, *words*, not *beings*.» (1984: 26). No que concerne à Literatura e à Realidade, Morten Kyndrup (1992) acentua a noção da inversão dos papéis, até então protagonizados pela verdade e pela sua posição e valor; ao invés de se subordinar a construção romanesca à verdade², agora, é a verdade que assume uma posição ancilar, face à construção romanesca apresentada:

«(...) instead of subordinating the construction to the truth you might subordinate the truth to the construction. This, of course, makes “truth” cease to be a truth in a universal sense. (...) This third type, having been called postmodern, in order to make the difference also from *both* of the two previous types of ‘Modern’ problematics, in fact gives altogether another priority to truth as a problem. (...) “Art” becomes “art” understood as an – acknowledge – frame condition, a specific space of uttering and construction, having of course its place “within” reality. But which cannot be said to resemble “reality”, neither by being a valid, derivative picture of it, nor by matching it or even performing an intensified, or privileged manifestation of it.» (*ibidem*: 236)³

¹ Morten Kyndrup (1992: 455): « In order to sum it up: what the novel *does* is to include the reader into a time/space-construction, in which it is possible for her to see her own point of view at the same time as seeing; the reader sees herself seeing.»

² *Ibidem*: 493: «Interpretation is a movement within something which moves. Truth, Nietzsche writes with a spectacular wording, is a mobile army of metaphors. This may of course be understood, and indeed has widely been understood, to mean that there is no reason to deal with “truth”, since it may be declined *ad libitum* anyhow. This statement might, however, also be read more literally, as a kind of exposition of the basic conditions and purposes of interpretation. At first that truth *is*, i.e., exists as convention, as phantasm, as figure. Then that it is *mobile*, changeable, and that as an *army* it may be utilized, and it is utilized, for different purposes, and at different levels.»

³ Morten Kyndrup (1992: 239-240) nota que a ficção hodierna é, paradoxalmente, honesta e desonesta, ao mesmo tempo. Por um lado, apresenta-se como discursivamente confiável, por outro, incapaz de revelar um discurso que não desnude as suas próprias convenções e que não se mostre impotente para revelar um discurso perceptível: «This literature is, consequently, both dishonest and honest at one and the same time. By

Parece-nos bastante pertinente invocar uma declaração proferida por Paul Ricoeur, a propósito da construção de mundos, ainda que o teórico não a defina, explicitamente, como tal – «Pintar, para os mestres flamengos, não era nem a reprodução nem a produção do universo, mas a sua metamorfose.» (2000: 53).

Amy Cook certifica, na mesma linha de pensamento, a noção de que o discurso romanesco e ficcional corresponde a um artefacto, um constructo verbal, que poderia ser dito das mais distintas formas:

«This kind of break in the telling of the story not only demonstrates the author's willingness to critique his or her own work, it also displays his or her awareness that the book is a constructed artifact that could be told in a variety of ways, from a variety of perspectives, and is not simply a transparent reflection of reality.» (2007: 16)

Tal como sucede nas mereologias de Goethe, Ricoeur chama a atenção para o romance «poliédrico», *i.e.*, para a noção de que um texto, considerado como um todo, e enquanto uma totalidade, pode comparar-se a um objecto que é possível analisar e ver a partir de vários prismas, mas nunca de todos os lados ou ângulos, em simultâneo. Por conseguinte, a reconstrução do todo assume um aspecto perspectivístico semelhante ao de um objecto (a)percebido. Yvancos (2004: 25) cita Bakhtine, que propõe uma ciência do discurso que contemple um objecto dialógico, porque o discurso sobre que versa não é já um objecto, mas um intercâmbio entre sujeitos, um constante intercâmbio de vozes, «entre mim e os outros.»

presenting (the unrepresentable within) the very presentation, and by maintaining itself as not wanting and not being able to be/ do anything else, it has, a matter of fact, to surrender several of the privileges, which it as a discourse has been in the possession of and has had intrinsically within its construction.»

CAPÍTULO III

A PARÓDIA E A IRONIA

1.«PARÓDIA» – GÉNESE E EVOLUÇÃO DO CONCEITO

1.1. Tentativas de Definição da Conceptualização do Termo «Paródia»

Ao debruçarmo-nos sobre o estudo da Paródia, verificamos que a utilização do termo e a sua definição têm sido muito controversos e, por vezes, até contraditórios. Se recuarmos à Antiguidade, poderemos perceber e constatar que, ao vocábulo em análise, não corresponde, de facto, uma definição unívoca e clara.

Na *Poética*, Aristóteles, referencia Hegémon de Tasos como o primeiro parodiante, tendo escrito imitações burlescas, na acepção aristotélica. Aristóteles refere que, no âmbito da mimese, Homero representa os homens «melhores do que são (...), enquanto Hegémon de Tasos, o primeiro que escreveu paródias, e Nicócares, o autor da *Deilíada*, os representam piores.»¹ (1448a, 12-14: 2004, 40). Aristóteles valoriza, assim, em primeira instância, a acepção do critério em termos éticos, e não em termos estéticos. Para Quintiliano, como vimos, o termo *Paródia* designa um tipo de poesia épica que, ao invés de ser cantada, segundo os cânones da tradição, era recitada, ou falada. Margaret Rose (1979) chama a atenção para o facto de Quintiliano considerar como paródicas várias formas de imitação burlesca. Quintiliano descreve o termo «παρωδία» como «a name drawn from songs sung in imitation of others, but employed by an abuse of language to designate imitation in verse or prose» (IX, 2.35). Para Scaliger, o termo «paródia» pretende ridicularizar algo ou alguém – «Est igitur Parodia Rapsodia inversa, mutatis vocibus, ad ridicula sensum retrahens»² (J. C. Scaliger, 1561: 46; *apud* Rose, 1993: 9).

¹ Viveu em Atenas, na 2ª metade do século V a.C.. Escreveu paródias (imitações burlescas); Nicócares é, talvez, um poeta cómico, do início do século IV a.C.. A *Deilíada* é a epopeia do cobarde.

² Cf. J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Liber I, Cap. XLII, Lyon; *apud* A. Vicentium, 1561: 46 ; tradução de Annick Bouillaguet (1996: 14): «Lorsqu'en effet les rhapsodes interrompaient leur récitation, se produisaient alors, à des fins de divertissement, des gens qui retournaient tout ce qui avait été dit précédemment pour le délassement des esprits. Ils étaient appelés pour cette raison *parodistes*, parce qu'à un sujet proposé comme sérieux, ils en ajoutaient d'autres, eux, comiques.»

Vários dicionários¹ fazem derivar o termo «paródia» do vocábulo grego «παρωδία». Vejamos e cotejemos, a título de exemplo, algumas dessas asserções. O dicionário de Grego-Francês, de Anatole Bailly (1989: 1494), define o termo e os seus correlativos - «παρωδία, ας (ή): imitation buffone d'un morceau poétique, parodie»; «παρά, adv. e prep. Adv.: auprès/ d'auprès de, du côté de». (*ibidem*: 1456) ; «παρωδός, ός, όν : auteur de parodies// qui chante ou s'exprime en termes détournés, c.à.d. obscurs.» (*ibidem*: 1494). No dicionário de William Little (1993: 1435), enfatiza-se a noção de poema cantado e de imitação burlesca:

«Parody», *sb.*, 1598. [ult. (prob. through L. or F.) ad. Gr. παρωδία burlesque poem or song, f. παρ(α- PARA¹ + ᾠδή.)] **1.** A composition in which the characteristic turns of thought and phrase of an author are mimicked and made to appear ridiculous, especially by applying them to ludicrously inappropriate subjects. Also applied to a burlesque of a musical work. **2.** *transf. and fig.* A poor or feeble imitation, a travesty 1830.»; «Parody, *v.* 1745. **1.** *transf.* To compose a parody on (a work or an author); to ridicule (a composition) by mimicking it. **b.** *intr.* To compose a parody 1875. **2.** *transf.* To imitate in a way that is no better than a parody 1801.»

Delepierre pretende, também, demonstrar a antiguidade do vocábulo e a associação que dele se faz à ridicularização, invocando o *Dicionário de Literatura Francesa*, de M. E. Littré, onde se refere um conhecido e importante artigo de Richelet (1732), que cita o próprio Scaliger:

«Ce sont des ouvrages en prose ou en vers, où l'on tourne en raillerie d'autres ouvrages, en le servant de leurs expressions et de leurs idées, dans un sens ridicule et malin. La Parodie est la fille de la Rapsodie, c'est-à-dire, qu'elle commence chez les Grecs, à propos des Rapsodies d'Homère». (*apud* Delepierre, 2009: 7)

Para Householder², a diferença na utilização dos termos «παρωδία» ou «παρωδή» consiste no facto de o último vocábulo apenas poder referir-se a uma imitação literária – «close literary imitation»; mais tarde, refere que ambos os termos podem ser utilizados para

¹ O termo «parodie» surge, pela primeira vez, em 1614 – Oscar Bloch et W. von Wartburg 1964 [1932]. *Dictionnaire Etymologique de la Langue Française*. Paris: Presses Universitaires de France: 464. Robert K. Barnhart (ed.) 1995. *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology*. Harper Collins Publishers: 542 – o termo «parody» surge, na língua Inglesa, em 1598.

² Fred W. Householder (1944). «ΠΑΡΩΔΙΑ». *Journal of Classical Philology*, vol. 39 (1), January: 1-9; *apud* Margaret Rose, 1993: 8.

ridicularizar textos épicos (cf. Rose, 1993: 8). No artigo que dedica à paródia, Paul Maas¹ define «παρωδός» «as a writer of ‘Homer-parodies’ (or parodies of Homer)», salienta Rose (*ibidem*: 14), que enfatiza, neste âmbito, a problemática da associação do παρωδός a Homero. De acordo com os estudos preconizados por alguns teóricos, de entre os quais se destaca Householder, o «parodos»/ os «parodoi» correspondiam a amadores que improvisavam imitações homéricas, originando, desta feita, diferentes versões, para as audiências dos rapsodos profissionais (1993: 11). Outros teóricos – sublinha Rose – atribuíram paródias aos próprios rapsodos homéricos; há críticos que expressam que esta é uma problemática insanável, para a qual não existe uma resposta fidedigna. Margaret Rose defende que

Connections are also made between the earlier use of the word παρωδός or ‘parodos’ to describe an imitating singer and the word παρωδία or ‘parodia’ because both have been said to apply to the singing of songs in imitation of Homer which were of a ‘mock-heroic’ or ‘mock-epic’ nature. As Householder has noted, Aristotle had applied the word παρωδία in his *Poetics* to Hegemon of Thasos, a near contemporary of Aristophanes (...), and the author, according to Athenaeus’ *The Deipnosophists*, of mock-epics such as the *Gigantomachia* or ‘Battle of the Giants’. While Aristotle writes in chapter 2 of his *Poetics* on Hegemon simply that he was the first writer of parodies, and, like Nicochares, the author of the *Diliad*, showed men in a bad light, Athenaeus goes further by not only recording various anecdotes about Hegemon (such as that he had been dubbed ‘Lentil Porridge’ after being pelted with filth by his countrymen), but in describing him as a successful writer of parodies and in quoting some of his work in the history of parody in Book 15.697-9 of the *Deipnosophists*.» (1993: 11)

2. CARACTERÍSTICAS DA PARÓDIA

2.1. O Sema de Comichidade

Se nos reportarmos à Antiguidade clássica, encontramos, já em Quintiliano², uma discussão acerca dos trocadilhos e da paródia, como forma de piada ou brincadeira, quando faz notar que a invenção de versos que se assemelham a formas conhecidas pode dar

¹ Paul Maas. “Parodos (παρωδός)”. In *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, neue Bearbeitung. Konrat Ziegler (ed.) 1949. vol. XVIII/ 4: 1684-5. Stuttgart; *apud* Margaret Rose, 1993: 14.

² Quintiliano (1985). *The Institutio Oratoria*. VI. 3. 53-54; vol. II: 467): «This form of jest is as poor as is the invention of punning names by the addition, subtraction or change of letters: I find, for instance, a case where a certain Acisculus was called Pacisculus because of some “compact” which he had made, while one Placidus was nicknamed Acidus because of his “sour” [unpleasant] temper, and one Tullius was dubbed Tollius because he was a thief. Such puns are more successful with things than names.»

origem a piadas. Quintiliano refere, de igual modo, a parodização que alguns poetas, como Ovídio, faziam, recorrendo à utilização de versos de textos que não lhes pertenciam, mas dos quais se apropriavam, para provocar comicidade:

«Apt quotation of verse may add to the effect of wit. The lines may be quoted in their entirety without alteration, which is so easy a task that Ovid composed an entire book against bad poets out of lines taken from the quatrains of Macer¹. Such a procedure is rendered specially attractive if it be seasoned by a spice of ambiguity, as in the line which Cicero quoted against Lartius, a shrewd and cunning fellow who was suspected of unfair dealing in a certain case,

“Had not Ulysses Lartius intervened.» (*The Institutio Oratoria*, VI. 3. 96; 1985, vol. II: 491)

«Or again we may invent verses resembling well-known lines, a trick styled parody by the Greeks. A neat application of proverbs may also be effective, as when one man replied to another, a worthless fellow, who had fallen down and asked to be helped to his feet, “Let someone pick you up who does not know you”. Or we may shew our culture by drawing on legend for a jest, as Cicero did in the trial of Verres, when Hortensius said to him as he was examining a witness, “I do not understand these riddles.” “You ought to, then”, said Cicero, “as you have got the Sphinx at home.” Hortensius had received a bronze Sphinx of great value as present from Verres.» (*ibidem*: VI. 3. 97; 1985, vol. II: 493)

Esta citação [«Let someone pick you up who does not know you»] corresponde a um verso do Epigrama I. xvii. 62, em que Horácio expõe uma situação caricata: os transeuntes respondem «Quaere peregrinum» a um impostor que, tendo caído e partido a perna, implora para que o levatem, chorando e dizendo que creiam nele, que não está a mentir: «Credite, non ludo: crudeles, tollite claudum.» (*The Institutio Oratoria*, vol. II: 492; nota de rodapé 2). Quintiliano referencia, ainda, que a mais bela forma de humor reside na piada, provocada por um elemento inesperado, utilizado para criticar – «There remains the prettiest of all forms of humour, namely the jest which depends for success on deceiving anticipations or taking another’s words in a sense other than he intended.» – ou na utilização de palavras cuja significação seja intencionalmente diferente da que,

¹ Aemilius Macer foi contemporâneo de Virgílio e de Horácio. O trabalho a que Quintiliano alude consistiria, provavelmente, em epigramas de quatro linhas longas. Lartius ou Laertius, presumivelmente um poeta trágico, é desconhecido.

aparentemente, lhe foi atribuída «The unexpected element may be employed by the attacking party» (*The Institutio Oratoria*, VI. 3. 84; 1985, vol. II: 485).

2.2. Paródia: *Simulatio* e *Dissimulatio*

Para além do sema de comicidade a que Quintiliano alude, ao falar de «*paródia*», referencia, de igual modo, como características atinentes ao termo citado, a simulação e a dissimulação, como métodos utilizados em situações de gracejo:

«But the loudest laughter of all is produced by simulation and dissimulation, proceedings which differ but little and are almost identical; but whereas simulation implies the pretence of having a certain opinion of one's own, dissimulation consists in feigning that one does not understand someone else's meaning. After employed simulation, when his opponents in a certain case kept saying that Celsina (who was an influential lady) knew all about the facts, and he [Cicero], pretending to believe that she was a man, said, "Who is he?" (VI. 3. 85; 1985, vol. II: 485)

Na citação precedente descreve-se «**simulatio**» como constituindo a simulação de outros estilos, em que o parodista finge partilhar as palavras e o significado que corresponde ao objecto da paródia. No entanto, segundo define o mesmo Quintiliano, a paródia, também pode ser definida pelo termo «**dissimulatio**», quando o parodista finge que não entendeu a significação original do autor parodiado. Margaret Rose defende que o termo «**simulatio**» pode, ainda, corresponder a uma forma irónica, em que o parodista recorre à utilização de um texto que utiliza como uma máscara, sob a qual esconde as suas intenções críticas – «In such parody the target text may be the object of some reform or rewriting by the parodist, but may also be the object of satire, or a mask used to allow other targets to be attacked or reformed in an 'Aesopian' or covert manner.» (1993: 29).

Já no século XVII, o Jesuíta Le Père de Montesin¹ notara, a propósito da paródia:

¹ F.M.A.D.M.D.B.D., Le Père de Montesin, Jésuite, Avignon (1747). In. 12º; *apud* Octave Delepierre, 2009: 10.

«La Parodie, fille aînée de la satire, est aussi ancienne que la poésie même. Il est de l'essence de la Parodie de substituer toujours un nouveau sujet à celui qu'on parodie; aux sujets sérieux, des sujets légers et badins, en employant autant que possible, les expressions de l'auteur parodié.» (1747, in. 12º)

É, também, nesse século, que o Abade Sallier¹ presume que o objecto parodiado deve ser conhecido ou célebre, para que melhor se faça entender a subversão:

«Le sujet que l'on entreprend de parodier doit toujours être un ouvrage connu, célèbre, estimé. La critique d'une pièce médiocre ne peut jamais devenir intéressante, ni piquer la curiosité. Il faut que l'imitation soit fidèle, que les plaisanteries naissent du fond des choses, et paraissent s'être présentées d'elles-mêmes, sans avoir coûté aucune peine. (...) L'auteur d'une parodie doit éviter avec soin trois écueils bien dangereux: L'esprit d'aigreur, la bassesse de l'expression et l'obscénité.» (1733, in. 4º)

Se atentarmos nos preceitos dos retóricos, ou na extensão que o vocábulo «paródia» assume, podendo abarcar o verso, a prosa ou o discurso coloquial, Householder acrescenta que

«(...) that 'a writer may (1) quote verse with a metrical substitution of one or more words; (2) quote part of a sentence exactly, completing the grammatical structure with some different words of his own, either (a) altering the original sense or (b) keeping it, with partial paraphrase; (3) imitate (a) the sound and form of the original or (b) the general sense of the original, without preserving any essential words.' Householder continues: 'Under 1 we may again mention three possible subtypes: (a) the surprise anticlimax substitution, (b) the punning substitution, and (c) the identical pun, or substitution in sense only.' (Householder, 1944: 6; *apud* Rose, 1993: 21)

Os sinais mais evidentes que denunciam ou constituem a paródia podem ser largamente identificados, segundo afiança Margaret Rose, e podem distinguir-se por níveis e características diversos.

¹ Sallier (1733). "Mémoire sur l'origine de la Parodie", & C. Dans les *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*. In. 4º; *apud* Octave Delepierre, 2009: 13.

3. OUTROS SINAIS EVIDENCIADORES DA PARÓDIA

3.1. Subversão, Dupla Voz e Negatividade

Verifica-se um forte proteísmo da praxe histórica da paródia, a partir do século XVIII, cujas controversas teorias se acumulam. Longe de considerar o modo paródico como um paradigma único e privado do género romanesco, a paródia pode ser analisada como um mecanismo que tem a capacidade de dilatar o alcance do signo literário, revelar outro plano ideológico discordante, desmistificar a ilusão mimética, questionar o próprio processo de escrita (o metaliterário).

A paródia tem sido vista como partilhando e contendo elementos da sátira e da ironia, tal como a ambivalência relativa ao seu alvo acima referenciada; as suas associações com a sátira permitiram que fosse criticada, por alguns comentadores, como sendo demasiado destrutiva. Vladimir Jankélévitch e Northrop Frye, provavelmente influenciados por Bergson, vão ao ponto de afirmar, um, que a ironia «est une créature démonique» (Jankélévitch, 1936: 148); o outro, que a paródia é «one of the central themes of demoniac imagery» (Frye, 1990 [1957]: 147). Henri Bergson já havia afiançado, no início do século XX, que a arte do caricaturista «tem qualquer coisa de diabólico, põe em evidência o demónio que venceu o anjo.» (1993 [1900]: [19 31]).

Douglas Muecke (1976: 220-223) documenta que, numa fase inicial, Frederic Jameson considerava que o pastiche e a paródia são similares, porque imitam um estilo peculiar e único, mas sem o impulso satírico do riso. O pastiche corresponde, na sua aceção, a uma paródia vazia – «blank parody»¹ –, que perdeu todo o sentido de humor. Mais tarde, Jameson procederá a uma separação explícita, entre a paródia e o pastiche, ao referir que o humor da paródia está ausente do pastiche.

¹ Cf. Douglas Muecke, 1976, 221-222. Num ensaio inicial, sobre o pós-modernismo, “Postmodernism and Consumer Society”, p. 113, Jameson descrevia o pastiche e a paródia como envolvendo «the imitation or, better still, the mimicry of other styles and particularly of the mannerisms and stylistic twiches of other styles.»; *Ibidem*, 223: Frederic Jameson (1984: 65): «“Parody finds itself without a vocation; it has lived, and that strange new thing pastiche slowly comes to take its place. Pastiche is, like parody, the imitation of a peculiar mask, speech in a dead language: but it is a neutral practice of such mimicry, without any of parody’s ulterior motives, amputated of the satiric impulse, devoid of laughter and of any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exists. Pastiche is thus blank parody, a statue with blind eyeballs (...)”».

Tem sido defendido que a ironia requer, do seu leitor uma competência tripla: linguística, retórica (ou genérica) e ideológica (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 116). A necessidade básica de competência linguística é mais que evidente no caso da ironia, em que o leitor tem de entender o que está *implícito*, bem como aquilo que é realmente afirmado. Semelhante sofisticação linguística seria como um dado pressuposto por um género como a paródia que empregasse a ironia como mecanismo retórico. A competência genérica ou retórica do leitor pressupõe um conhecimento das normas retóricas e literárias que permitem o reconhecimento do desvio a essas mesmas normas, que constituem o cânone, a herança institucionalizada da língua e da literatura. Se o leitor não consegue reconhecer uma paródia como paródia (já, por si, uma convenção estética canónica) e como uma paródia a uma certa obra ou conjunto de normas, falta-lhe competência. Talvez seja por este motivo que a paródia é um género que, segundo testemunha Hutcheon, parece florescer essencialmente em sociedades democráticas e culturalmente sofisticadas¹. Deveremos recordar que o material paródico encontrado nas literaturas hebraica ou egípcia antigas é escasso, mas floresceu, claramente, na Grécia, nas peças satíricas e, mais obviamente, nas comédias de Aristófanes.

O terceiro tipo de competência revela-se o mais complexo e pode ser designado por ideológico, no sentido mais vasto da palavra. A paródia é frequentemente acusada de constituir uma forma de discurso elitista, em grande parte porque a sua dimensão pragmática implica que, pelo menos parte do lugar do valor estético e semântico tem sido colocada na relação do leitor com o texto – por outras palavras, que a paródia existe potencialmente em palavras «de voz dupla» –, mas é realizada ou actualizada apenas pelo(s) leitor(es) que preenchem certas condições requeridas, tais como capacidade ou treino.

Na esteira da conceptualização subversiva da dualidade paródica (crítica mordaz ou respeito), Robert Burden (*in* Bradbury & Palmer, 1980: 134) refere que, na contemporaneidade, surge um grande interesse por todas as formas de intertextualidade, alegando que a «**paródia**» tem sido distinguida como um modo de imitação numa forma

¹ Hutcheon (1978: 469): «Toute parodie est, nécessairement, une forme littéraire sophistiquée. L’auteur – et par conséquent le lecteur – effectue une sorte de superposition structurelle de textes, l’enchâssement du vieux dans le neuf. La parodie, elle-même, devient alors une synthèse bitextuelle. En cela elle diffère du pastiche, ou de l’adaptation, deux formes essentiellement monotextuelles qui ne produisent aucune synthèse, ni ne relèvent aucune défférence envers le texte emprunté.» Cf. Wayne Booth, 1974: 177.

subversiva – «parody is distinguished as a mode of imitation in a subversive form», o que, na sua óptica, a faz distinguir do «**pastiche**», porque implica uma forma imitativa não subversiva («which implies a non-subversive form of imitation, one which depends on systems of borrowing; a patchwork of quotations, images, motifs, mannerisms or even whole fictional episodes which may be borrowed, untransformed» (*ibidem*: 139). Burden insiste no facto de as paródias subverterem, de igual modo, o texto realista – «The parodies, though, also cause a subversion of the realist text, through a disruption of the ongoing narrative» (*ibidem*). Linda Hutcheon (1981: 147) menciona que se revela da mais alta importância recordarmos que o tipo de paródia reverencial, tal como a de tipo pejorativo, visa sempre uma diferença entre dois textos, mesmo onde o alvo é substituído. Para alguns teóricos, o conceito «**παρά**»/ «**para**», cuja significação se traduz por «*ao lado de*», poder-se-ia traduzir num *ethos* respeitoso, sobretudo no que concerne à utilização da paródia na metaficção pós-moderna, mas também na paródia litúrgica da Idade Média, a imitação como género, no Renascimento, e mesmo no plano carnavalesco, de Bakhtine. Poder-se-ia mencionar aqui, a título de exemplo, a presença textual de Ariosto na obra *The Faerie Queen*, de Spenser, porque consiste numa homenagem ao grande mestre, e que visa, concomitantemente, suplantá-la.

Gérard Genette (1982: 11-12) propõe uma definição mais restrita da paródia, no âmbito de um esquema de relações transtextuais, destacando-se pelo seu carácter hipertextual. Reúne, no seu estudo, dois dos problemas críticos mais estudados e irresolutos, no que concerne à paródia: estabelece uma definição sobre as relações textuais e condensa, dentro do esquema que elabora, características relativas a possíveis diferenças entre a paródia, a sátira e a ironia, seguindo um modelo de categorias gerais. Genette diferencia cinco tipos de transtextualidade: 1) A Intertextualidade, que expressa uma relação de copresença entre os textos (citação; plágio; alusão literária); 2) A Paratextualidade, que inclui tudo o que é exterior ao texto (título; notas; ilustrações; capa do livro); 3) A Metatextualidade, que consiste numa relação de comentário entre um texto e outro, sem o citar; 4) A Arquitextualidade, que consiste numa «relação muda», verificada entre o título e o começo de um texto com outros livros cujo começo se inicia da mesma forma; 5) A Hipertextualidade, que se baseia na ligação de um texto B (hipertexto) a um texto A (hipotexto).

Patricia Waugh sublinha que a paródia tem fronteiras duplas, o que acentua, de algum modo, a sua análise – «parody is double-edged. A novel that uses parody can be seen either as destructive or critically evaluative and breaking out into new creative possibilities.» (1984: 64-65). E acentua, noutro passo, que o leitor se vê forçado a entrar nesse processo de construção e de destruição do texto ficcional – «The reader is forced to enter the process of the construction and breakdown of this fiction.» (*ibidem*: 77).

O carácter dual coloca em evidência a necessidade de se investigar um conceito de paródia baseado na relação textual – trata-se de assumir que toda a exposição paródica articula um modelo que pode ser entendido como tratando-se de uma dupla direcção ou voz, segundo Bakhtine, de um fio ou uma linha duplos, na terminologia de Waugh, ou como sendo um discurso duplamente codificado («*doubly-coded*»), atesta Jencks.

Alguns críticos destacam e salientam a noção da não obrigatoriedade da inclusão do sema de comicidade no texto paródico. Linda Hutcheon, *v.g.*, referencia que, muito embora a maior parte dos dicionários persista em incluir a finalidade de uma intenção paródica, fazendo destacar um efeito ridículo, segundo atesta a exegeta, não existe, na raiz etimológica do vocábulo, nenhum elemento que sugira essa referência cômica ou de cariz ridicularizante, como acontece na ocorrência de «*burlesco*», termo derivado de «*burla*». Na sua óptica, o recurso à paródia não tem de visar o ridículo, nem a destruição. Ao invés; na contemporaneidade, a utilização do termo implica uma distância crítica entre o texto que permanece em pano de fundo e o pré-texto, que é parodiado, e cuja distância é, frequentemente, assinalada pela ironia. Salienta, ainda, que esta ironia é mais euforizante que desvalorizante, ou seja, mais crítica que destrutiva (cf. Hutcheon, 1978: 468). Na obra *Theory of Parody* assevera, ainda, que a paródia constitui uma repetição, com distância e diferença e que, paulatinamente, vai sendo marcada pela ironia, que pode ser construtiva ou aniquiladora:

«Parody then, in its ironic «transcontextualization» and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as be biting; it can be critically constructive as well as destructive.» (1985: 35; nota de rodapé 20)

Segundo menciona Linda Hutcheon (1978), a paródia traduz-se numa forma literária refinada. A paródia irónica desenvolve-se nas sociedades que revelam alguma sofisticação ou destaque cultural. O autor e, conseqüentemente, o leitor efectuam uma espécie de sobreposição estrutural dos textos; desta feita, a paródia torna-se uma síntese bitextual, distanciando-se do «**pastiche**» ou da adaptação, formas que revelam, essencialmente, uma característica monotextual. Neste vector de análise, a paródia é concebida como uma força positiva, pelo que nenhum artista pode ignorar os trabalhos que o precederam:

«(...) la forme nouvelle naît de l'ancienne, la supplante sans vraiment la détruire; simplement, elle altère sa fonction. Il se produit une réorganisation, une reconstruction, et pas nécessairement une destruction, du matériau parodié (dans notre terminologie, nous dirions ici que le matériau passe du premier plan à l'arrière-plan). Puisque le contexte nouveau modifie la fonction de ce texte, et par conséquent sa signification (...).» (*ibidem*: 475)

Linda Hutcheon assevera a existência de duas funções literárias opostas, contidas na paródia – uma, servindo para manter a tradição, a outra, para a subverter; refere, ainda, que a ironia é «plus efficace quand elle est la moins présente, quand elle est quasiment *in absentia*. La critique a toujours insisté que c'est l'absence d'indices trop insistants qui caractérise l'ironie la plus subtile.» (1981:153). Por fim, a crítica assevera que «Dans les arts où l'ironie a l'air d'être plutôt *in praesentia*, il est probable que ce soit par son entrelacement aux caractéristiques de la parodie ou de la satire lesquelles sont textuellement plus visibles.» (*ibidem*).

Linda Hutcheon (1989: 29) declara que Genette (1982: 40) pretende limitar a paródia a textos «tão curtos como poemas, provérbios, trocadilhos e títulos», porém – acrescenta –, a paródia moderna «não faz caso desta limitação, como não o faz da definição restrita de Genette da paródia como transformação mínima de outro texto (1982: 3)». Refere, de seguida, que as categorias de Genette são trans-históricas, ao contrário das suas, *i.e.*, para Genette, a paródia, em geral, só pode ser definida como a transformação mínima de um texto, noção que Hutcheon considera bem definida, no que concerne à sua omissão da habitual cláusula sobre o efeito cómico ou ridicularizador contido na paródia. Isto verifica-se, segundo a exegeta, porque a categorização feita por Genette é estrutural ou formal –

«construída unicamente em termos de relações textuais» (1989: 32-33) – e restringe a paródia aos modos satíricos ou aos recreativos/ lúdicos; admite que a paródia seria poderia existir, mas não teria esse nome. Por fim, salienta que Genette rejeita qualquer definição de transtextualidade que esteja dependente de um leitor e, implicitamente, de um autor. Refere, em suma, que, para críticos como Genette ou Bahktine, a «paródia» considerada transgenérica fica apta à transformação de género, com uma predilecção especial, na contemporaneidade, para transformar o romance. De acordo com Genette, não existe «paródia», a não ser numa obra singular. Se atentarmos no livro *Palimpsestes*, rebaptiza o termo «**paródia**» como «le détournement de texte à transformation minimale» (1982: 33-44). Contrariamente ao «**travestissement**»¹, a paródia modifica o assunto sem alterar o estilo, de duas formas possíveis – «soit en conservant le texte pour l’appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d’actualité)» – tratando-se da paródia, em sentido estrito –, «soit en forgeant par voie d’imitation stylistique un nouveau texte noble pour l’appliquer à un sujet vulgaire: c’est le pastiche héroï-comique».

Margaret Rose (1993: 36 e seguintes) alude aos sinais/ níveis evidenciadores da Paródia:

- I Mudanças, ou alterações na coerência do texto citado

(1) Alterações semânticas: a) aparentemente sem sentido; alterações absurdas da mensagem ou da temática original; (b) alterações da mensagem ou da temática original, ou de uma personagem de menor importância, cómica, irónica ou satírica.

(2) Alteração da voz ou das palavras utilizadas no sentido literal, utilizadas de forma metafórica, relativamente ao original.

(3) Alteração sintáctica (que pode, igualmente, afectar o nível semântico).

(4) Alterações no tempo, pessoa, ou noutro tipo de formas gramaticais.

(5) Justaposição de passagens com o texto parodiado, ou com novas passagens.

¹ Paul Scarron (1858). *Le Virgile travesti en vers burlesques*. Nouvelle édition revue, annotée et précédée d’une étude sur le burlesque, par Victor Fournel. Paris: Delahays: «(...) la parodie, qui peut se confondre souvent et par beaucoup de points avec le burlesque, en diffère toutefois en ce que, lorsqu’elle est complète, elle change aussi la condition des personnages dans les œuvres qu’elle travestit, et c’est ce que ne fait pas le burlesque, qui trouve une nouvelle source de comique dans cette perpétuelle antithèse entre le rang et les paroles de ses héros.»; *apud* Annick Bouillaguet, 1996: 138.

(6) Alterações das associações do texto imitado, que se insere noutro contexto e noutro co-texto.

(7) Alterações no sociolecto, no idiolecto, ou noutros elementos lexicais.

(8) Alterações do metro ou da rima, nos textos parodiados, ou de outros elementos formais, presentes nos textos dramáticos ou em textos em prosa, tal como do seu objecto.

- **II Discurso directo**

(1) Comentários tecidos ao texto parodiado, ao seu autor ou aos seus leitores.

(2) Comentários tecidos sobre ou para os leitores do texto parodiado.

(3) Comentários tecidos acerca do autor da paródia.

(4) Comentários tecidos à paródia, na sua totalidade.

- **III Efeitos provocados no leitor**

(1) Choque, surpresa, humor ou conflito, relativamente ao texto parodiado.

(2) Alteração do ponto de vista do leitor do texto parodiado.

- **IV Alterações do estilo habitual (ou esperado), ou do tema, por parte do parodista.**

Como foi anteriormente referenciado, também pode acontecer que a observação de uma alteração incongruente, a nível estilístico, por parte do parodista, funcione como indicador da presença da paródia. Poderá, de igual modo, reconhecer-se a existência de alterações incongruentes, no que concerne ao texto e ao seu novo contexto – «This occurs when the reader notices a significant contrast between the familiar style of the author of the parody and the style in which the parodist is writing in the parody (Y as X).» (Rose, 1993: 37). Margaret Rose reconhece que alguns dos sinais mais comumente utilizados são os que foram previamente citados, acentuando a pertinência da sua compreensão, por parte do

leitor, designadamente na decifração e na percepção da pluralidade que esses mesmos sinais evocam:

«(1) The reader does not recognise the presence of parody, or understand the signals created in it, because he or she does not recognise TW², the parodied text, as a quotation from another work, but reads it only as a part of TW¹.

(2) The reader recognises the presence of two (or more) text-worlds, but does not comprehend the parodistic intention of the author or the objective parodic relationship between the two (or more) texts. He or she may believe, for instance, that the author is unintentionally misquoting. One other reason for this reaction may be that readers do not notice the signals of parody because of their sympathy for a parodied text is so strong that their assumptions about it have not been affected by the parody.

(3) The friend to the parodied text recognises its place in the parody as a target of the latter and feels both himself and the parodied text and its author to be the targets of satire.

(4) The reader recognises the parody from the comic discrepancy, or comic incongruity, between TW¹ and TW² and enjoys the recognition of the hidden irony of this construction (and the way in which the parody has both borrowed from and renewed the parodied work) as well as any satire against or humour about the parodied text and the reader sympathetic to it. This might also be regarded as an 'ideal' reader reaction to a parody.» (1993: 41-42)

A crítica (*ibidem*: 47) acentua, de igual modo, a noção de que, devido à sua estrutura dual (simultaneamente crítica e respeitosa), a paródia pode demonstrar uma relação ambivalente ou ambígua, perante o tema subjacente ao texto. À luz dos preceitos caucionados pela teórica nomeada, Martha Bayless (1996) define o termo «paródia» assinalando que as características que melhor a definem correspondem a uma intencionalidade humorística, a nível literário, pela imitação, distorção ou subversão de textos, géneros literários, estilos autorais ou sociais, pela crítica de costumes:

«(...) an intentionally humorous literary (written) text that achieves its effect by (1) imitating and distorting the distinguishing characteristics of literary genres, styles, authors, or specific texts (*textual parody*); or (2) imitating, with or without distortion, literary genres, styles, authors, or texts while in addition satirizing or focusing on nonliterary customs, events, or persons (*social parody*).» (1996: 3)

Vários críticos da contemporaneidade destacam que toda a ficção se constrói ao redor de uma relação pragmática entre o leitor e o texto (Lamarque e Stein, 1994), inserido

num determinado universo contextual e cultural. A Literatura é uma parte inseparável e integrante da totalidade de uma cultura e não pode ser estudada fora do seu contexto. Para Veselovski, o processo literário é, indiscutivelmente, um processo cultural (Bakhtine, 2003 [1983]: 362). Mas os enunciados que o constituem e os contextos invocados pelo leitor também são relevantes. Mais do que os valores de verdade, o que figura no centro da prática e da arte ficcional é o processo de contextualização e o de recontextualização (Dupont, 1995: 34).

Ao analisar as questões concernentes à paródia, Alejandro Herrero-Olaizola (2000: 40-41) invoca as teses de Mikhaïl Bakhtine¹, para quem o carácter de toda a paródia consiste em transpor os valores do estilo parodiado, com o intuito de dar ênfase a certos elementos, em detrimento de outros. Referencia, de igual modo que, nos estudos efectuados pelo autor citado, aquele concebe a paródia como um movimento simultaneamente formativo e deformativo, pela alternância entre paródia e estilização. À luz dos preceitos caucionados por outros investigadores, o discurso paródico consiste num discurso de dupla voz («*double-voiced discourse*») e de dupla direccionalidade («*double-directed*»), sustentado pela dicotomia crítica/ reverência.

Ao debruçar-se sobre esta análise vectorial, Annick Bouillaguet (1996: 87) declara, analogamente, que, na paródia, a complexa função do duplo significado da ironia corresponde ao do texto dual ou ao código do texto, quando o enunciado parodiado é usado como a «*word-mask*» ou «*decoy-code*» (código-armadilha), para dissimular ou complicar a mensagem do parodista. Enquanto o ironista pode recorrer à paródia para confundir um determinado significado, o parodista pode recorrer à utilização da ironia no tratamento do trabalho parodiado e utilizar as suas mensagens de diversas maneiras – a utilização irónica do texto parodiado para dissimular a identidade do parodista ou tencionar que a utilização da ironia em comentários metalinguísticos ou metaficcionais sobre o texto e o seu lugar no trabalho do parodista.

Margaret Rose menciona que os formalistas denigrem a paródia, reduzindo-a a uma forma cómica, remetendo, provavelmente, para uma visão clássica, em que se catalogaria como menor, por consistir num mecanismo subversivo e, por conseguinte, não original.

¹ Mikhaïl Bakhtin (1981). *The Dialogic Imagination*. Austin: University of Texas Press. [Tradução de Caryl Emerson e de Michael Holquist, 1981: 75].

Elzbeta Sklodowska afiança que, na crítica contemporânea se verifica o abandono de uma atitude negativa, que costumava relegar a paródia às esferas marginais, subliterárias ou derivativas da criação artística. Referencia Shklovsky, para quem a paródia surge como o recurso essencial para a desfamiliarização de formas artísticas petrificadas, *i.e.*, ao deformar as normas literárias, a paródia rompe com a automatização da percepção e põe a descoberto recursos familiares, tornando possível a recriação de uma forma considerada gasta. Segundo os estudos efectuados pela exegeta citada, Tinianov concebe a paródia como uma força motriz e positiva da evolução literária, entendida como um processo de canonização das formas marginais e da marginalização das formas canónicas; e Iuri Lotman reporta-se à paródia como tratando-se de um laboratório onde surgem formas novas, apontando, contudo, para uma esfera de análise e percepção não controladas directamente pelo autor (*apud* Sklodowska, 1991).

Na óptica de Ben-Porat (*ibidem*: 167), existem três modalidades daquilo que se considera a «paródia», de acordo com o tipo de relação estabelecida entre o parodiante e o parodiado: 1) Paródia cómica como alteração do modelo, mas sem transgressão dos princípios ideológicos (por exemplo, a prática carnalizadora, que inverte as hierarquias, mas só temporalmente e em circunstâncias aceites pelo sistema dominante); 2) A Paródia directamente satírica, que emprega um pré-texto para criticar a realidade extratextual, compartilhando o código ideológico com o pré-texto; 3) Paródia indirectamente satírica e a paródia séria, que apenas se verificam quando os códigos ideológicos do texto e do seu protomodelo são diferentes.

Ao aprofundar esta noção, Herrero-Olaizola (2000: 41) adverte para o facto de um dos pontos de contacto entre o pós-modernismo literário e a paródia consistir no carácter (de)formativo da paródia, definindo-a como um princípio atributivo de formas – dá-se forma a uma escrita, ainda que deformando um modelo anterior. Segundo o supracitado crítico, estes enfoques confluem, em maior ou em menor grau, numa leitura da paródia como constituindo uma estratégia textual que exercita uma atitude valorativa de modelos anteriores, pelo que um texto apresenta, simultaneamente, um valor destrutivo e um valor criativo.

Como podemos verificar, há grandes implicações, nos domínios estético e ideológico, em que se entrelaça a paródia com a reescrita da História e com o discurso descentralizado e

marginal da literatura feminina. Os romances inscrevem-se, parodicamente, em paradigmas genéricos tão distintos como o romance histórico, o policial, o cavaleiresco, o épico ou a hagiografia e não acatam as regras dos seus pré-textos (cf. Sklodowska, 1991: 170).

Na investigação preconizada por Margaret Rose, esta realça o trabalho de Malcom Bradbury¹, que afirma que, na contemporaneidade, «parody has moved into the centre from the margins» (Bradbury, 1983: 163; *apud* Rose, 1993: 269):

«'So it seems clear that in our century parodic activity has vastly increased, moved, in art and literature, in practice and theory, from the margins to the centre, and become a primary level of textual or painterly representation. An essential part of our art is an art of mirrorings and quotations, inward self-reference and mock-mimesis, of figural violation and aesthetics self-presence, which has displaced and estranged the naive-mimetic prototypes we associate with much nineteenth-century writing and challenged its habits of direct *vraisemblance*, orderly narrative, and dominant authorial control.» (*ibidem*, 1987: 60; *apud* Rose, 1993: 270)²

De facto, ao fazer-se uma obra, «o diálogo é duplo»; porque existe «o diálogo entre esse texto e todos os outros textos escritos antes dele (fazem-se livros só sobre outros livros e em torno de outros livros) e há também o diálogo entre o autor e o seu leitor modelo» (Eco, 1991: 40). Constatamos, destarte, que a intertextualidade, ou a herança cultural do passado, não são relegados, mas transformados e reequacionados. As poéticas do século XX reconhecem, abertamente, que a ironia e a paródia não servem apenas como meio de difusão do burlesco ou do cómico. Embora deparemos com uma grande confusão, a nível taxonómico, podemos constatar, pela evolução diacrónica, que «*parodiar*» significa, também, «*respeitar*».

A crítica da contemporaneidade abandonou uma atitude negativa, que relegava a Paródia para as esferas marginais ou subliterárias, e, neste âmbito, coube aos formalistas russos um notável papel, no âmbito da configuração das teorias actuais de romance e de paródia. Delepieyre distingue dois períodos da paródia, em Inglaterra. O primeiro, estendendo-se até ao nosso século, revela, frequentemente, um objectivo político. É na

¹ Malcom Bradbury (1983). *The Modern American Novel*. Oxford & New York: Oxford University Press, 163.

² Malcom Bradbury (1987). *No, Not Bloomsbury*. London: A. Deutsch, 60.

liturgia, nos sermões da igreja e nos livros sagrados que se dá forma à paródia. O segundo período inclui o nosso século, abundante em paródias literárias, compostas para imitar célebres trabalhos poéticos de uma forma cómica. Provavelmente, o desprezo dos antigos pela paródia pode explicar-se, segundo David Kiremidjian (1985) e Nicholas Cronk, à luz do mimetismo aristotélico; para estes investigadores, se a arte pressupõe uma imitação adequada de uma acção ou da própria Natureza, não pode ser concebida como uma forma de arte, porque imita outro artefacto, ou seja, imita um constructo; imita palavras, e não objectos, e a sua tonalidade deformadora, risível e burlesca subverte a própria essência da mimese¹.

Todavia, apesar de a paródia ter sido relegada à margem do cânone estético, cabe aos antigos o legado do termo, como referem os mesmos críticos. Margaret Rose estabelece dois níveis para a paródia: um, «específico», o outro, «geral». A definição específica restringe a paródia ao domínio da citação, à aplicação cómica. De acordo com os preceitos defendidos por David Kiremidjian, a paródia pode aplicar-se – juntando-se, nesta perspectiva, a Bakhtine –, a um género, um discurso, um estilo (o que a tradição francesa e Genette denominam por «**pastiche**»). O efeito cómico produz-se pela «discordância» entre o texto citado e o texto que o acolhe; o nível geral é o da metaficção, um discurso reflexivo.

Para Rose e Hutcheon, entre o hipertexto e o hipotexto existe uma relação de imitação e não uma relação de transformação, como salienta Genette. Segundo afiança Annick Bouillaguet (1996: 21) o pastiche e a paródia são polimorfos e nem sempre são claramente identificáveis, mesmo que as suas realizações textuais coexistam, por vezes, na mesma obra. David Kiremidjian alerta para o facto de a noção fundamental e mais antiga que conhecemos em relação à paródia provir da prática dos rapsodos, para quem a paródia consistia numa imitação literária, que mantinha a forma, mas alterava o conteúdo original; defende, ainda, que algumas das definições do termo sustentam que a paródia é criada para ridicularizar o trabalho original. Para os críticos que defendem esta tese, a paródia é essencialmente uma arte parasita e destrutiva. O crítico afiança, de forma clara e

¹ David Kiremidjian (1985: 31): «Now this behavior of art as a type of self-mimesis relates it to parody, since parody, as the most art-conscious and most artificial of aesthetic exercises, chooses consciously and purposefully to imitate art and not nature.» (1985: 31) [cf, quadro de Velazquez, *Las meninas* – a arte imita a arte].»; «Parody is thus a phenomenon in which artifice imitates artifice, performing from the outset that which primary art forms do only eventually, as hardly more than an instantaneous transcendence, after the struggle to reconcile form with content.»

peremptória, que para os detractores existem, de igual modo, oponentes, que os confrontam¹. Declara, assim, que a paródia ridiculariza a má arte, mas exalta a «grande arte», «by exposing the inner form and spirit of the work parodied. In each function, parody becomes a refined and highly subtle form of critique and homage as well.» (1985: 2). Para o investigador, existem dois focos de organização da paródia: 1) a paródia como um privilegiado veículo para uma sátira (paródia crítica) social, religiosa ou política e 2) a paródia como uma expressão artística refinada (*ibidem*: 39):

«A parody, however, by recalling the literary tradition and in general past time in its forms as well as its materials, becomes a kind of aesthetic anachronism which for all its obvious artifice achieves a unique effect. And the effect is, paradoxically, to *free* the parodistic work from past associations in the sense that the form-content dislocation (defined in traditional terms) acts to transform the work into a pure articulation of technique.» (Kiremidjian, 1985: 75)

Kiremidjian (1985: 58) certifica que a paródia chama a atenção para o dualismo conteúdo/ forma, dentro do próprio artefacto e que o conceito de paródia em Goethe se define pela disjunção «elevado» e «baixo». Esta disjunção mantém uma analogia com a *Poética* de Aristóteles, quando se fala em «bom» e «mau». O conceito da separação de estilos defendido por Auerbach demonstra até que ponto a literatura antiga fazia frente à disjunção.

Na esteira defendida por Linda Hutcheon e pelo citado crítico, verificamos que também Margaret Rose (1993)², por oposição ao que patenteia Aristóteles, defende que o efeito cómico não é uma condição indispensável para a existência da paródia, alertando que o «âmbito intencional da paródia» vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz» (Hutcheon, 1989: 28). De facto, se a paródia intelectual não pode rejeitar a cultura e a arte veiculadas pela tradição, também não será despiciendo referir que esta dependência do pós-

¹ Margaret Rose (1993: 277): «the contemporary late-modern theorists referred to there can also be said to have taken over from the modern and latemodern theories just mentioned a view of parody which is *either* comic *or* meta-fictional, but which is not necessarily both at the same time, and to have sometimes extended the negativity of the modern understanding of comic parody as ridicule.»

² *Ibidem*: «(...) the contemporary late-modern theorists referred to there can also be said to have taken over from the modern and latemodern theories just mentioned a view of parody which is *either* comic *or* meta-fictional, but which is not necessarily both at the same time, and to have sometimes extended the negativity of the modern understanding of comic parody as ridicule.»

-modernismo pelos níveis culturais se revela, concomitantemente, paradoxal. Por um lado, utiliza o cânone, explorando-o, não raro, até ao limite; por outro lado, mostra a sua rebelião, pela sua abusiva utilização e subversão. Ao invés de um mero contraste, a «paródia» pode sugerir como «um acordo ou intimidade», um novo sentido dado a um texto já pré-existente, implicando, desta feita, um código cultural comum entre o produtor do texto e o seu receptor (cf. Hutcheon, 1989: 47-48), embora, segundo afiança Barthes, o reconhecimento da existência da paródia não assegure «a compreensão integral do jogo e da participação significativa no mesmo.» (1999: 43). Por isso, como qualquer texto de cariz literário, a paródia implica a existência de um leitor, um colaborador que actualize e apele à existência do universo das palavras (Hutcheon: 1978). No entanto, o papel desempenhado por este, na construção de um texto paródico, revela-se «quelque peu plus complexe que dans le cas d'une communication ordinaire, et dans sa complexité même est tout à fait assimilable à la tâche de l'interprète du texte ironique» (*ibidem*: 472). Hutcheon defende que a paródia se institui como uma força positiva («une force positive» – *ibidem*: 476).

Ao valorizar o papel desempenhado – pelo(s) leitor(es), Linda Hutcheon acrescenta que «Dans la stratégie de l'ironie, comme dans celle de la parodie, le rôle du lecteur consiste à compléter la communication qui a son origine dans l'intention de l'auteur.» (*ibidem*: 472); quando a intencionalidade da comunicação não é reconhecida, o acto manifesta-se incompleto. Na perspectiva da investigadora, o leitor deve (re)conhecer o hipotexto, no texto que é parodiado – «le lecteur doit aussi reconnaître que ce qu'il est en train de lire est une parodie, et il doit également en évaluer le degré et en identifier le type»; «Il doit aussi, bien entendu, connaître le texte qui est parodié» (1989: 119-120). Hutcheon acrescenta que, se escapar uma alusão paródica ao(s) leitor(es), estes limitar-se-ão a ler o texto como qualquer outro – o *ethos* pragmático seria neutralizado pela recusa ou incapacidade de partilhar o código mútuo necessário que permitiria ao fenómeno surgir.

No caso do romance hodierno, conduzindo-se, estrategicamente, o leitor, o parodista – à semelhança do ironista – o narrador desnuda o acto estrutural subjacente à escrita da obra e a paródia acaba por se converter num modo de expressão literária em que o projecto se torna essencialmente formal, mais do que extra-literário. Destarte, o autor pode surgir para destruir a clássica ilusão mimética do sério e da autenticidade. Muecke (1970: 7) referencia que, por analogia com as outras artes, a Literatura pode parodiar um estilo epocal

– «Like the graphic arts, it can depict ironic situations.». Linda Hutcheon (1988: 11) e Herrero-Olaizola (2000: 85) certificam, nas suas abordagens ao conceito de paródia, que esta surge como catalisadora do hibridismo, por ser uma forma pós-moderna perfeita, podendo ser vista como um parâmetro essencial no exercício de transformação textual, porque se baseia na relação entre um texto presente (que intenta transformar e incorporar) e um texto original prévio, objecto da exposição paródica. A partir de 1960, a ficção romanesca revela-se, sobretudo, irreverente e subversiva, desafiando a noção de autoridade textual, como acentua Alejandro Herrero-Olaizola, ao referir que o recurso à utilização da paródia «cataliza dicha hibridación y viene a producir textos literários de difícil clasificación générica que simultaneamente presenta al crítico, al novelista y a la escritura de ambos de manera solapada» (*ibidem*: 24).

4. Antecedentes da Paródia

Os estudos realizados por Albin Lesky (1995 [1971]) demonstram que o relevo de Arquelau de Priene com a apoteose de Homero, pertencente ao séc II a.C., mostra, no trono do poeta, um rato e uma rã. De facto, na época, acreditava-se, seriamente, que a obra poética composta por 303 hexâmetros – a *Batracomiomaquia* (batalha entre as rãs e os ratos) –, era obra do autor da *Iliada*. Na esteira da investigação que protagoniza, Lesky apresenta uma outra tradição, que atribui esta pequena obra a um cário chamado Pigres, mas que não merece muito crédito. A *Batracomiomaquia* consiste num episódio bélico sucedido entre as rãs e os ratos e deriva de um episódio ocorrido entre o rei das rãs, «o que incha as bochechas» (*Physignathos*), que, certa vez, transportou às costas, através do lago, o rato «ladrão de migalhas» (*Psicharpax*). Porém, no decurso do périplo, aparece, repentinamente, uma cobra de água; a rã assustou-se e mergulhou, de imediato, e o rato morreu afogado. Albin Lesky demonstra, também, que a descrição das lutas encarniçadas e o emprego parodístico de cenas e fórmulas heróicas se propõe obter um efeito cómico. De facto, nesta obra são visíveis as paródias subjacentes às cenas bélicas de Homero, tal como sucede com outras obras parodísticas, designadamente a *Geranomaquia*, a *Psaromaquia* e a *Aracnomaquia*, que, em Proclo e nas *Vitae* de Homero, são consideradas *paignia* homéricos.

Homero e Pigres figuram, igualmente, como autores do pateta *Margites*, obra que se perdeu, lamentavelmente. Neste antecedente da novela jónica em prosa, contava-se-nos a

história do pateta que faz tudo errado, como Corebo e Melítides, entre os gregos, ou como temática que poderemos encontrar, com bastante frequência, na literatura popular mundial (lembremo-nos, a título de exemplo, de Pedro das Malas Artes). O nome do herói, *Margites*, corresponde, na língua Grega, a «**μάργος**», cuja significação aponta para «louco». O motivo da personagem, induzida, pela jovem esposa, a fazer uso dos seus direitos conjugais, reaparecerá nos *Fabliaux* medievais, como se sabe. No comentário que tece à obra de Aristóteles, *Ética a Nicómaco*, 6, 7.114 1 a 12, Eustátio assinala que Arquíloco, Cratino e Calímaco consideraram o *Margites* como sendo um poema homérico.

Margaret Rose (1993) vai ao encontro da posição de Lesky, ao afiançar que as inferências que poderemos retirar de textos como a *Batracomiomaquia* é que «paródia» poderia, simultaneamente, imitar «the subject-matter of the heroic epics, and create humour by then rewriting the plot or characters so that there was some comic contrast with the more 'serious' epic form of the work» (1993: 15). Segundo os estudos de Annick Bouillaguet (1996: 149), a tradição declara que Homero se terá autoparodiado, na *Batracomiomaquia*, obra que é entendida, na antiguidade, como constituindo uma transposição jocosa da contenda entre gregos e troianos. Contudo, o texto perdeu-se, e o que restou da própria *Ilíada* e da *Odisseia* aparece como uma montagem linguística, uma colagem de dialectos, iónico e eólico; em suma: trata-se de obras compósitas, que foram oralmente transmitidas; depois, foram difundidas por escrito, e conheceram uma larga expansão, na Grécia, sob diferentes versões, com imensas variantes. Quanto às repetições, habitualmente consideradas como intrínsecas ao texto épico, por vezes, são fruto de erros, atesta Bouillaguet.

Margaret Rose (1993: 16-17) referencia, ainda, que a «paródia» poderia dar lugar à comédia, ao misturar as referências épicas dos heróis ao papel desempenhado por animais – «create comedy by mixing references to the more serious aspects and characters of the epic with comically lowly and inappropriate figures from the everyday or animal world.» Testemunha, de seguida, a existência de outros tipos, conhecidos pelos antigos, um denominado por «the *cento* or *centones*», que não tinha obrigatoriamente de conter um *ethos* paródico ou cómico, «but which can be used in parody or for parodic purposes», o outro, designado por «*σίλλοι*, or *silloi* (from the singular, *sillos*), que correspondiam a poemas homéricos épicos parodiados, em hexâmetros, utilizados para atacar argumentos

filosóficos. Rose atesta que, no seu artigo intitulado «*Paratragödie*», Walter Kranz¹ defende que a obra *As Rãs* (405 a.C.), de Aristófanes, constitui uma «*paratragédia*». Kranz utilizou o termo para descrever antigas peças gregas que envolviam a paródia de tragédias. Neste tipo de textos também se parodiavam as convenções do género, para além do estilo. O investigador cita o verbo «παρατραγωδεῖν» – «*paratragodein*», que define como «to mockingly imitate the style of tragedy». No entanto, mesmo a obra *As Rãs* mostra que o uso da paródia pode permitir a demonstração ou a transmissão de sérias e complexas mensagens. Maria Helena da Rocha Pereira também é defensora desta tese, ao asseverar que, na obra *As Aves*, Aristófanes parodia uma teogonia (vv. 685-699):

«Vamos, homens de vida por natureza obscura, semelhantes à raça das folhas,
gente impotente, feita em moldes de barro, tribos exangues, parecidas com a sombra,
seres efémeros e sem asas, mortais desgraçados, homens iguais aos sonhos,
voltai a vossa atenção para nós, que somos imortais e existimos sempre,
que vivemos nos ares, não envelhecemos, temos pensamentos eternos,
para que, depois de ouvirdes de nós tudo como deve ser sobre as coisas celestes,
e de conhecer como deveis a natureza das aves, a origem dos deuses e dos rios, do Érebo e do
Caos,

(...)

Ao princípio era o Caos, a Noite, o negro Érebo e o vasto Tártaro.

Não existia a Terra, o Ar nem o Céu. No seio ilimitado do Érebo,

a Noite de negras asas gerou, primeiro que tudo, um ovo sem germe,

donde, com o volver das estações, nasceu o almejado Eros,

de dorso faiscante com asas douradas, semelhante aos torvelinhos velozes como o vento.

Foi ele que, unindo-se de noite ao Caos alado, no vasto Tártaro,

criou a nossa raça e a fez vir à luz em primeiro lugar.»

(in Rocha Pereira, 1982: 336-337)

¹ Walter Kranz. “Paratragödie”. In *Paulys Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Konrat Ziegler (ed.) 1949: 1410-1411; *apud* Rose (1993: 18).

4.1. Obras Paródicas

No seu estudo sobre a problemática da paródia durante a Idade Média, Martha Bayless salienta que esta época foi muito profícua na criação de ficção paródica – «mock, epic, beast epic, narrative poems, and both substantial and brief prose works with parodic components – as well as parodic lyric poetry.» (1996: 7). Na época, a paródia constituía uma forma popular, em todos os sentidos do termo, já que eram constantemente adaptadas novas versões de um género que se considerava menor. As paródias existiam, assim, sob o disfarce da mais famosa literatura em voga, *i.e.*, dos textos sagrados e consagrados à religião. De facto, são amplamente criticados, pela paródia, os vícios e a corrupção atinentes à classe religiosa. Para além da função cômica e prazenteira, a paródia, na Idade Média, presta-se, igualmente, a largas críticas sociais:

«Parodies went under the guise of the most familiar literature of the day – the Bible, liturgy, sermons, decrees – but the ridicule was often directed at illicit drinking, gambling, gluttony, ecclesiastical corruption, or the vileness of the peasantry. Rather than being restricted to a form of intertextual commentary, parody was pressed to the service of larger social issues.» (Bayless, 1996: 5)

«Medieval Latin parody confounds the polarity between the official and unofficial cultures: these carnivalesque texts many lampooning religious forms and ideas, were written by and for members of what has been considered the bastion of medieval seriousness, the Church.» (*ibidem*: 2)

De acordo com o que referencia Martha Bayless, a predominância da paródia eclesiástica, durante a Idade Média, reflecte a proeminência da Igreja na vida medieval, em especial a posição dos textos religiosos, como a literatura formal e a familiar, para a audiência medieval destes trabalhos. Só cerca de 10 paródias das que “sobreviveram” não têm qualquer tipo de ligação com a *Bíblia* ou com a Igreja. Refere, também, que os textos do limiar da Idade Média (cerca de 500-1100) são bastante divertidos e pouco críticos; apresentam-se, frequentemente, como textos genuinamente didáticos e instrutivos; e definem-se como paródias muito mais textuais do que sociais. Um dos mais antigos e célebres textos medievais, a *Cena Cyprianis*¹, é um texto original, falsamente atribuído a S.

¹ Martha Bayless (1996: 19) destaca que a *Cena Cypriani* é, provavelmente, a paródia mais conhecida na Idade Média e que é, igualmente, uma das mais extraordinárias. Tem a forma de uma parábola ou episódio das escrituras. Trata-se de um pequeno texto, em prosa, onde se narram umas Bodas, contadas por um certo Joel,

Cipriano, e foi escrito quatro vezes, no início da Idade Média. Existem outros textos paródicos, que subsistiram, também dessa época, e que são muito engraçados. A paródia mais cáustica traduz-se na obra *Salomon et Marcolfus*, um diálogo em que o maluco Marcolfo parodia os sábios provérbios do rei Salomão.

Cerca de 1100-1500, a paródia assume uma dimensão mais vincadamente satírica. Segundo afiança Bayless, a paródia medieval raramente é sofisticada, em termos estéticos «it is popular rather than refined» (Bayless, 1996: 12). É evidente que também existe paródia com mérito literário. Pelo menos, pode apresentar-se o exemplo de *Garcineida*, a celebração das relíquias dos pseudo santos Albinus e Rufinus, ao estilo de Terêncio. É de finais século XI, de um religioso de Toledo, e a sua retórica é fantástica, muito embora o livro raramente atinja a paródia; ao invés, atinge, a graça. São particularmente notáveis as obras *Cena Hrabani* e *Arras Cena*, construídas sob trocadilhos bíblicos (lendas de S. Nemo) e *Apocalypsis Goliae* (paródia antinomástica das revelações). Embora na Idade Média a paródia pretenda humilhar a vítima, raramente resvala para a obscenidade ou a escatologia. No que concerne à paródia sexual, confina-se a duas obras sobre o monge adúltero – «*Passio cuiusdam nigri monachi secundum luxuriam*» (paixão de um monge negro, segundo a luxúria). «*De cuiusdam claustralis dissolucione et castracionis eventu* (a queda e a

rei de Canã. Cada acção é acompanhada por uma lista de personagens e o texto é um animado catálogo de símbolos e de correspondências. Nele se revela uma precisão meticulosa, no que concerne à alusão de pormenores e na sua associação dos caracteres/ personagens bíblicos com itens representativos, facto que, – sublinha Bayless –, antecipa a iconografia religiosa medieval. O rei Joel convida uma multidão de gente para um casamento, em Canã, e os convidados banham-se, no Jordão, antes de chegarem à festa do casamento. Quando chegam ao local da cerimónia, são eles próprios que escolhem os lugares. A determinada altura, adormecem, mas não fica muito claro se, entretanto, anoiteceu, ou se se trata de uma *siesta*. Quando acordam, o rei ordena aos convivas que vistam novas roupas e que se preparem para regressar a casa. Eles oferecem prendas de partida, mas reparam que algumas estão em falta. Embora todos estejam envolvidos, Achar é condenado como ladrão e sentenciado à morte pelo rei. Com o aval deste, os convidados matam Achar, sepultam-no, e regressam a casa.

Segundo afiança Bayless, não há consenso sobre a origem, a data, o autor e o objectivo da peça. Sabe-se, todavia, que em termos linguísticos, não pode tratar-se de um trabalho genuíno de S. Cipriano. Bayless (*ibidem*: 22) refere os estudos preconizados por Arthur Lapôtre, para quem não restam dúvidas de que a *Cena* foi composta em Antioquia, em 362-363, e que constituía uma sátira da visão religiosa de Julião, o Apóstata. Lapôtre atribuiu a autoria da obra a um poeta espanhol, Bachiarius, que se pensa ser o autor de vários trabalhos religiosos, também dois erroneamente atribuídos a S. Cipriano. A tese de Lapôtre não encontrou grande simpatia entre os académicos.

Entendendo a *Cena* como uma alegoria da vida no reino de Deus, Bayless (*ibidem*: 26) refere que a obra expõe a sequência de um crime, seguida de um castigo, no final da festa, e contém o significado dos elementos da crucificação de Cristo – todos os convidados são culpados do pecado, mas só um é culpabilizado. Trata-se, assim, de uma vítima sacrificial, que prefigura Cristo.

castração de um certo monge), que conta essencialmente a mesma história. A escatologia está, ainda, mais confinada a poucos trabalhos (Bayless, 1996: 12-14).

As paródias existentes na Idade Média eram, frequentemente, alteradas e amplificadas e havia passagens que eram importadas de um texto, por outro. Não raro, as variações copiadas de um texto não constituem uma corrupção do mesmo, mas correspondem a uma atitude deliberada, por parte do revisor. De facto, nenhuma categoria da paródia escapou a este trabalho de repetição. A *Cena Cypriani* foi integralmente reescrita por quatro vezes, duas delas em verso. O *Evangelium secundum marcas argenti* (evangelho segundo a marca da prata/ dinheiro), um texto bíblico sobre a avareza papal, foi copiado dezasseis vezes e cada um dos manuscritos contém piadas diferentes. Foram os estudiosos alemães do século XIX os primeiros a renovar o interesse pela paródia latina medieval. *Surgiram* investigações sobre a lenda de S. Nemo, em 1876 e 1888, descrevendo e analisando as relações de todos os textos conhecidos, até à data, e muitos dos diligentes investigadores direccionaram os seus estudos para a *Cena Cypriani*.

A primeira obra geral de estudos sobre a paródia medieval latina, «La parodia sacra nelle letterature moderne», de Francesco Novati, apareceu em 1889. Apenas estuda a paródia religiosa, em Latim e em língua vernácula, concentrando-se no período medieval. Delepierre (2009) atesta, no mesmo vector de análise, que, no século XII, abundam escritos satíricos de vários géneros, mas são raras as obras com o sentido em que pode aplicar-se o termo «paródia». Esses estudos satíricos conhecidos ocupavam-se, sobretudo, dos costumes, das instituições e dos abusos cometidos por todos, em geral. No século XIII, os padres cristãos e as cerimónias litúrgicas são parodiados, utilizando-se, frequentemente, o vocabulário empregado pela Igreja. Nos manuscritos do século de São Luís, deparamos com facécias onde são decalcadas, em Latim, com uma fidelidade derrisória, as palavras consagradas aos ofícios e aos ritos da liturgia. Bayless (1996, 35-36) faz, ainda, notar, que a *Cena Cypriani* emprega, simultaneamente, os três tipos de exegese bíblica: a apresentação escatológica de ideias em termos terrenos, a justaposição de eventos similares e itens de diversas passagens bíblicas e o corte («*framing*») de sequências de imagens alegóricas na narrativa. Dentro do texto, os trocadilhos também servem como função humorística e como função alegórica.

Nos estudos efectuados por Delepierre (2009: 15), este declara que Henri Etienne dedicou duas obras à paródia (século XVI), onde explica a paródia mais simples, que, segundo o estudioso, consistia em modificar uma palavra ou duas, num ou noutro versos de um poeta para grego ou latim, de forma a modificar-lhe completamente o sentido. Recorda, ainda, que os antigos, de entre os quais especifica Diógeno, o cínico, Sócrates ou Platão, *v.g.*, muitas das vezes modificaram o sentido de certos versos de Homero, aplicando-os em circunstâncias muito diferentes. Na esteira das paródias da Antiguidade, não nos parece anódino exemplificar a influência daquelas em que surgem como protagonistas os animais. É o que sucede na *Gatomachia* (combate de gatos, por amor) de Lope da Vega.

No século XVII, a difusão dos termos como poema «heróico-cómico», «burlesco», «pastiche» e «travestimento» não conduziu a uma separação clara entre termos próximos ou vizinhos do termo «paródia», mas exacerbou a confusão taxonómica já existente, sobretudo quando se tentou aplicar esta terminologia – baseada na prática pré-romanesca – a um género tão declaradamente antinormativo e inerentemente paródico, como é o caso do romance. No âmbito neoclássico também reina a confusão. Markiewicz cotejou as interpretações do burlesco, heróico-cómico e paródico, desde Boileau, passando por Schlegel, até Bergson e demonstra que o consenso terminológico simplesmente não existia.

Hutcheon (1989: 63) referencia que foram as tradições épicas que forneceram a base para muitas paródias no século XVIII e que a epopeia cómica não zombava da epopeia antiga, satirizava, ao invés, pretensões contemporâneas, quando comparadas com as normas ideais implicadas pelo texto ou conjunto de convenções parodiados. Os seus antecedentes históricos foram, provavelmente, as paródias homéricas, que satirizavam certas pessoas ou hábitos de vida, sem escarnecerem da obra de Homero (cf. Householder, 1944: 3). Ao exaltar a inspiração e o génio individual, o Romantismo, transmitiu uma ideia negativa de paródia, encarando-a como uma forma aberrante e parasítica.

5. A IRONIA

5.1. A Ironia e o *Ethos* Irónico

As primeiras ocorrências do termo «eirôn» surgem em Aristófanes (séculos V-IV a.C.), onde o termo designa «pessoas pouco recomendáveis», indignas de confiança e que não

merecem a simpatia do autor. É muito difícil determinar, especificamente, o significado do vocábulo, mas é importante recordar que «**eirôn**» é uma palavra utilizada na comédia antiga, embora as opiniões divirjam, no que concerne à significação do vocábulo, em grego. O sentido original de «**eirôn**» poderia traduzir-se como «aquele que interroga, procura; que se procura a si mesmo», mas também se invoca o termo «**eiromai**»; outros eruditos estabelecem uma filiação a partir de «**eiró**», «dizer, declarar».

Ao analisarmos o vocábulo, podemos constatar que, na Grécia Antiga, o termo «ironia» pertencia ao campo semântico da ética – «**eîron**» designava um carácter ambíguo, que a comédia e o diálogo filosófico colocaram em cena. N’*O Banquete* (Platão, 2006: 215b e c: 89) faz-se acentuar o carácter irónico de Sócrates, em termos ético-morais – «és um insolente e um trocista... ou não é verdade? (...) Quanto a ti, só diferes neste pormenor importante: é que, em vez de instrumentos, te serves do simples poder das palavras para obter o mesmo efeito.»; «Depois de me escutar, eis que me responde com essa ironia refinada, que é o seu jeito característico» (*ibidem*: 218c: 94). Podemos verificar, de forma análoga, que, na *Retórica*, Aristóteles considera a ironia como tratando-se de um termo do domínio da ética, afirmando que «a ironia é qualquer coisa de desdenhoso.» (Aristóteles, 2005, Livro II: 1379b: 166). Se atentarmos no facto de que a verdade procura a identidade do ser e do parecer, Aristóteles não hesita em condenar o fingimento, em Sócrates, por diminuir, sistematicamente, os seus méritos, fingindo ignorância. Ao referir que «A ironia é mais adequada a um homem livre que o escárnio» e que «O que emprega ironia fá-lo para se rir dele próprio» (*ibidem*: Livro III: 1419b: 296), demonstra que o termo revela uma atitude, um hábito de expressão e não uma figura de retórica (cf. Schoentjes, 2001: 34). Noutro passo, reflecte, também, a desconfiança que lhe provoca o ironista:

«De entre os que lesámos, e que são nossos inimigos ou adversários, temos de rezear, não os arrebatados, nem os que falam com franqueza, mas antes os mansos, os irónicos e os velhacos; é que nunca se sabe se estão prontos a atacar, de tal modo que também nunca é evidente saber se estão longe de o fazer.» (Aristóteles, 2005: Livro II: 1382b: 175)

Douglas C. Muecke (1970: 14-15) menciona que, para Demóstenes, o termo «**eirôn**» designava um indivíduo que se evadia às suas responsabilidades como cidadão, fingindo

incapacidade para as cumprir. Para Teofrasto, «**eirôn**» correspondia a alguém que era evasivo e que, perante os inimigos, fingia amizade, nunca dando respostas directas. Aristóteles considerava a «**eironeia**» como uma figura depreciativa, como dissimulação, tendo sempre como referência a figura de Sócrates. Em Cícero, o termo não tem o significado abusivo que tem no mundo grego. Quintiliano junta uma posição intermédia, considerando a ironia como a elaboração de uma figura do discurso num argumento/ livro inteiro. Para estes retóricos, «**ironia**» era uma forma de tratar o oponente num argumento e constituía a estratégia verbal de toda uma argumentação (cf. Pierre Schoentjes, 2001: 38-39). Douglas Muecke (1970: 14) referencia que só a partir do século XVIII é que a palavra «**ironia**» começou a ser utilizada. Aparece, contudo, nalgumas traduções da *Poética*, de Aristóteles, substituindo o termo «**peripécia**». *Eironeia* surge, pela primeira vez, na *República*, de Platão. O termo é aplicado a Sócrates, por uma das suas vítimas.

Encontramos, de forma análoga, passagens irónicas, no *Antigo Testamento*, como podemos constatar no *Livro de Job* – (resposta de Job a Sofar: 12, 1-3): « – Job respondeu e disse: Na/ verdade vós sois os homens hábeis, /e convosco morrerá a sabedoria. / Mas, também eu tenho, como vós, /inteligência.» Os exemplos, retirados da *Ilíada* e da *Bíblia*, atestam que a ironia era praticada, na Antiguidade mais recuada. Porém, as personagens não qualificariam as suas palavras de irónicas, porque o termo não existia, ainda, na época.

Os estudos de Vossius (1577-1649) historiador e filólogo holandês do século XVII, autor de vários tratados sobre Retórica, documentam que Rufiniano inicia o seu tratado definindo o termo desta forma: «L’ironie est très justement exprimée par cette jolie expression de Salluste: quand nous renfermons une chose en notre cœur, mais que nous en avons une autre sur la langue, et que la phrase prononcée s’interprète au contraire du sens des mots». Vossius referencia, posteriormente, Donato, para quem «L’ironie est une trope qui laisse voir ce propos à travers son contraire.» Relativamente a muitos filólogos ou retóricos posteriores, Quintiliano já exprimira, na época, de forma mais complexa e completa, as implicações terminológicas do vocábulo – facto também corroborado, na actualidade, por Wayne Booth (1974: 49), analogamente a Vossius – «L’ironie se comprend soit par l’intonation, soit d’après le personnage duquel on parle, soit par la nature du sujet.» (1978: 498-499). Na nota de rodapé número 14, da página 500, cita-se o artigo «Ironia», retirado do dicionário de Ambroise Calepin (1502), em que se define a «**ironia**» como sendo

uma figura que retira toda a sua força da pronúncia, podendo designar-se por «**dissimulatio**» ou «moquerie» («zombaria»).

Calepin também faz acentuar a noção de que o *ethos* irónico consiste na dissimulação entre o que se afirma e o que se pretende significar – «Il (y a ironie) quand nous voulons signifier, par la prononciation, autre chose que les mots eux-mêmes, semblent signifier»; Philippe Hamon (1996: 19) atesta que todas as definições retóricas e clássicas do termo «**ironia**» destacam a ideia de contrário, ou de contradição, entre um sentido implícito e um sentido explícito, e fazem da antífrase a estrutura de base da ironia, ao contrário da tradição filosófica, que coloca a tónica da ironia como uma atitude moral, como uma questão de verdade, ou como dissimulação¹. No âmbito desta análise, invocamos, ainda, o trabalho desenvolvido por Vossius, quando menciona que também os retóricos costumavam utilizar o termo, à semelhança dos escritores – «Pour ces derniers en effet, l'IRONIE c'est la dissimulation (*dissimulatio*), l'art de dérober sa pensée (*dissimulantia*)» e evoca a tradução ciceroniana que faz corresponder o vocábulo aos dois termos citados. É, também, Cícero quem testemunha que Sócrates era denominado de «**eirôn**» – «a été surnommé EÏRON, c'est parce que, dans l'art de dérober sa pensée, il surpassait de loin tous ses contemporains en esprit et culture. Minucius Felix, dans son *Octavius*, l'appelle «bouffon d'Athènes», suivant en cela Zénon qui, d'après Cicéron, nommait ainsi Socrate.» (Vossius, 1978: 498-499). Mas o filólogo holandês apresenta outras características que, na sua visão, dimensionam o *ethos* irónico:

«Mais pour les Rhétoriciens, il y a IRONIE quand, au travers de ce que nous disons, nous signifions le contraire. Et cela l'étymologie même l'indique. IRONIE provient du verbe EÏREÏN (dire), si bien que littéralement le terme signifie «mot» ou «bon mot» (*dicterium*). Le fait est que, par l'emploi de l'ironie, nous disons quelque chose, mais nous ne signifions rien de ce que nous disons en termes propres.

Cependant, pour les Latins, c'est une chose que *dictum* ou *dicterium*, une autre que l'ironie : seuls l'ignorent ceux qui ne savent rien. Voilà pourquoi on pourra commodément la traduire par *irrisio* (moquerie), d'après Julius Rufinianus, ou bien plutôt par *illusio* (ilusão), nom donné par Quintilien (...).» (*ibidem*)

¹ Cf. Douglas C. Muecke (1970: 30; 32): «An ironist seems to be saying one thing but is really saying something quite different; a victim of irony is confident that things are what they seem and unaware that they are really quite different.»; «And since practically all literature says more than it seems to be saying, if only because it contains the universal in the particular, practically all literature can be called ironical. Some of the responsibility for this tendency must be borne by Cleanth Brooks.»

Não nos parece anódino invocar, a este propósito, palavras pronunciadas por Aquiles, concernentes a Ulisses, que prenunciam esta noção de «**dissimulatio**» e de contradição entre o que se afirma e o que está no pensamento¹:

«Como os portões do Hades me é odioso aquele homem

que esconde uma coisa na mente, mas diz outra.

Pela minha parte, direi aquilo que me parecer melhor.»

(Homero, *Iliada*, IX.312-314; in Lourenço, 2005: 189)

Na sua excelência, a ironia preside ao dealbar da filosofia e foi entendido, não raro, como um termo aliado à jocosidade, sendo nesta acepção que se animam as conversações do século XVIII. Na Antiguidade Clássica, o termo ironia é definido, por Quintiliano, na obra *Institutio Oratoria*, VIII.6.54., como tratando-se de um vocábulo associado a uma intenção, que envolve um falante, ou interlocutor, e a natureza de um discurso, cuja significação e intencionalidade são sempre diferentes da asserção que, numa primeira acepção, se entende – «For if any of these three is out of keeping with the words, it at once becomes clear that the intention of the speaker is other than what he actually says.»

Durante o século XIX, Kierkegaard estabelece uma curiosa analogia entre a aparência e o ser; na medida em que é essencial que a ironia apresente um exterior em contradição com o interior, poderá parecer que se identifica com a hipocrisia. O filósofo referia que, não raro, em holandês se traduzia a palavra «ironia» por *Skalkagtighed* («malícia», «impostura») e que se dizia, com frequência, de um hipócrita, que era um *Æjenskalk* («um impostor»). Expõe, ainda, que a hipocrisia se inscreve no domínio moral, pelo que o hipócrita se esforça por parecer boa pessoa; quanto à ironia, salienta que releva da metafísica e que o ironista se esforça para parecer diferente daquilo que realmente é – «chez lui, le sérieux masque la plaisanterie et la plaisanterie le sérieux» (1975 [1840], XIII-356: 232). Søren Kierkegaard acentua a conceptualização dissimulatória derivada da ironia², ao invocar uma frase que se

¹ Northrop Frye (1990 [1957]: 81): «The literary structure is ironic because “what it says” is always different in kind or degree from “what it means”.

² Søren Kierkegaard (1975 [1840]: XIII-354: 229): «l’homme n’a pas été doué de la parole pour révéler sa pensée, mais pour la cacher».

tornou célebre, enunciada pelo diplomata Talleyrand (1754-1838) que, em 1807, terá declarado, a um enviado espanhol – «L’homme a inventé le langage pour dissimuler sa pensée.»

René Schaerer¹ alude, igualmente, à dissimulação – «uma máscara que deve ser arrancada» – porque, na sua perspectiva, constitui a primeira característica da ironia. Tal como analisamos anteriormente, esta posição invoca a já aludida dicotomia ironia *versus* sinceridade. Schaerer reflecte sobre o mecanismo do desdobramento irónico (dualismo fundamental da ironia), salientando a obrigatoriedade de um mesmo objecto ter de suscitar duas opiniões contrárias, para que haja ironia. Esta definição conduz Schaerer a insistir que «la dialectique ne diffère pas moins de l’ironie pure, car cette dernière est totalement indifférente au vrai ou au faux. Il n’importe nullement de savoir qui a tort ou raison dans le débat»; acrescenta, por fim, que a ironia «ne vise pas au vrai, mais au triomphe du moi» (Schaerer, 1941; *apud* Schoentjes, 2001: 43).

Os dicionários não têm as mesmas definições para o termo que temos vindo a analisar, principalmente quando se trata da ironia que reside nas palavras e na conversação. Se estabelecermos uma comparação entre várias tradições, aferimos que os gauleses privilegiam sempre a ideia de «zombaria»/ «gozo» («*raillerie*» e «*moquerie*») e a noção de «contrário». Nos dicionários alemães surge a referência à ironia romântica, noção basicamente defendida pelos germânicos e que remete para o idealismo do início do século XIX. Fora da Alemanha, apenas os dicionários especializados de poética assinalam o sentido que os alemães atribuem ao conceito. Os estudos desenvolvidos pelos «ironólogos» – forma como se denomina, com ou sem ironia, os especialistas em ironia – confirmam as categorias existentes nos dicionários. Na sua grande maioria, distinguem, num primeiro plano, entre uma ironia nas palavras e uma ironia nas coisas.

No *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*, José Pedro Machado testemunha que o termo «**Ironia**» deriva do termo grego *eirōneía*, cujo significado é «acto de interrogar fingindo ignorância, ironia socrática; dissimulação na maneira de agir; simulação ou afectação de fraqueza ou de impotência», pelo lat. *ironia*, mesmos sentidos por via culta.» (1967: 1317). Apresenta, de igual modo, o adjectivo «**Irónico**», proveniente do grego

¹ René Schaerer (1941). "Le mécanisme de l’ironie dans ses rapports avec la métaphysique". *Révue de métaphysique et morale* 48 : 181-209; *apud* Schoentjes, 2001: 43.

«*eirōnikós*», «que faz de ignorante», pelo lat. *ironīcu-*, mesmo sentido. Séc. XV: «e chamalhe (sic) *huguicio* (sic) a esta tal preposição (sic) *irónica*» (*ibidem*). Muecke (1970: 14-15) afiança que o termo «**ironia**» não aparece nos dicionários ingleses antes de 1502 e que não entrou no vocabulário corrente, até ao século XVIII, sublinhando que, mesmo em meados desse século, o termo em análise mal conseguia envolver, no seu amplo contorno, o ponto já alcançado em Quintiliano, nem em Inglaterra nem noutros países europeus. Ressalva, contudo, que o termo surge nalgumas traduções da *Poética*, de Aristóteles, substituindo o termo «peripécia». No *Dictionnaire de l'histoire des idées*¹, o artigo de Norman Knox, «Ironie» et «Sur la classification des ironies» define a ironia nos seguintes termos:

«L'ironie peut se définir comme le conflit de deux classifications possédant une structure dramatique qui lui est spécifique: tout d'abord une signification, l'*apparence*, se présente comme vérité d'évidence; mais quand le contexte de cette signification se développe, en profondeur ou dans le temps, il révèle, en surprenant le lecteur, un sens inattendu et conflictuel, la *réalité*, à l'aune duquel le premier sens apparaît alors comme faux ou limité et, dans son assurance même, comme aveugle sur sa propre situation.» (Knox, 1973: 626; *apud* Muecke, 1978: 488)

Os estudos realizados por Anatole Bailly (1989), constantes no *Dictionnaire Grec-Français*, apresentam a origem do termo em análise e demonstram os seus termos correlativos. Bailly apresenta a forma verbal «**εἶρω**» (*ibidem*: 596), cuja significação corresponde a «dizer, falar»; na chamada voz médio-passiva, apresenta a forma «**εἶρομαι**», na acepção de «perguntar; interrogar» (*ibidem*: 808); o substantivo «**εἰρωνεία, ας (ῆ)**» surge com a significação de «acção de interrogar, fingindo ignorância»; «dissimulação» ou «tergiversação» (*ibidem*: 596). Cécile Guérard (1998: 10-11) referencia que a palavra grega «**eirōneia**» significa «interrogação», «ironia socrática» e que, em França, o termo aparece em 1840.

Ao analisar o vocábulo «**περιπέτεια**» – a «**peripateia**», dos Antigos –, Pierre Schoentjes (2001: 53) refere que o recurso à ironia de situação sempre foi usual, muito embora os autores antigos não se lhe referissem utilizando a moderna terminologia, mas a sua prática era bastante conhecida. Era sob a etiqueta terminológica de «**peripateia**» que se

¹ Norman Knox, "Ironie" et "Sur la classification des ironies". In Philip P. Wiener (ed.), (1973). *Dictionnaire de l'histoire des idées*. New York: Scribners. vol. II. 626-634; *apud* Douglas C. Muecke, 1978: 488.

conhecia, na Antiguidade, o que hoje designamos por «*ironia do destino*» ou por «*ironia de situação*». De facto, já Aristóteles, na *Poética*, se lhe refere, expondo que

«Desta forma, a imitação será mais surpreendente do que se surgisse do acaso e da sorte, pois os factos acidentais causam mais admiração quando parece que acontecem de propósito, como, por exemplo, a estátua de Mítis, em Argos, ter sido a causadora da morte de Mítis, quando ele assistia a um festival, caindo-lhe em cima. Tais factos parecem não acontecer por acaso; portanto, enredos deste género são necessariamente mais belos.» (1452a, 8, 5-11; 2004: 56)

Noutro passo, volta a aludir ao termo, alegando que

«Peripécia é, como foi dito, a mudança dos acontecimentos para o seu reverso, mas isto, como costumamos dizer, de acordo com o princípio da verosimilhança e da necessidade. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que chega com a intenção de alegrar Édipo e de o libertar dos seus receios em relação à mãe, depois de revelar quem ele era, produziu o efeito contrário. E no *Linceu*¹, Linceu é levado como quem vai para a morte e Dânao segue-o como quem vai matá-lo, mas o desenrolar dos acontecimentos leva à morte deste e à salvação daquele.» (*ibidem*, 1452a, 11, 22-29; 2004: 57)

Jo Labanyi (1985: 150) salienta que «La ironía se opone al sentido fijo y a la definición clara, para postular un mundo cuyo significado es relativo y ambiguo», definição que vai ao encontro daquilo que fora, anteriormente, postulado por Kerbrat-Orecchioni, que expõe, muito enfaticamente, a problemática da incerteza, da dualidade e da ambiguidade, presentes no discurso irónico, ao referir que

«(...) l'ironie est de tous les tropes celui qui nage le plus volontiers dans les eaux troubles de l'ambiguïté. La métaphore, même clairement identifiée comme telle, demeure toujours informative, puisqu'elle greffe sur la représentation de l'objet dénoté une «image associée» plus ou moins inédite. (...) dans l'ironie, ôter toute pertinence au sens littéral : le principal intérêt de ce trope réside donc dans le brouillage sémantique et l'incertitude interprétative qu'il institue. C'est pourquoi l'ironie, plongeant son destinataire dans un embarras dont l'enjeu peut être plus ou moins grave ou sérieux (...).» (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 127)

¹ Trata-se, muito provavelmente, da tragédia de Teodectes, autor do século IV a.C..

Pierre Schoentjes (2001: 18-19) faz notar as dificuldades inerentes à definição do termo «**ironia**», alegando que, se interrogarmos alguém sobre a definição do conceito em análise, ou se lhe pedirmos uma ilustração, é muito provável que utilize a definição constante do dicionário e dir-nos-á que o termo significa «zombar de alguém» ou «de alguma coisa ou situação», dizendo o contrário daquilo que se quer fazer compreender ao interlocutor. Realça, no entanto, que, por vezes, se reconhece, espontaneamente, a ironia presente numa conversação, ou num determinado texto, inclusive nos textos dos antigos. Não nos parece anódino invocar as irónicas palavras enunciadas por Pátroclo, ao matar Cebríones, o cocheiro e irmão de Heitor, filho ilegítimo de Príamo, o rei de Tróia:

«Então falaste com palavras zombeteiras, ó Pátroclo cavaleiro:

Mas que agilidade tem este homem! Que facilidade no mergulho!

Na verdade se isto fosse porventura o mar piscoso,

a muitos daria este homem satisfação na demanda de ostras,

mergulhando da nau, por muito encapelado que estivesse o mar!

A facilidade com que ele agora mergulhou do carro para a planície!

Parece que entre os Troianos não faltam bons mergulhadores.»

(Homero, *Ilíada*, XVI: 744-750; in Lourenço, 2005: 341)

Segundo o testemunho de Pierre Schoentjes (2001: 19-22; 38), a palavra «**ironia**», como todos os conceitos abstractos, não se direcciona para uma realidade material, mas são inúmeros, os dicionários que distinguem entre dois tipos de ironia fundamental: a ironia das palavras e a ironia das coisas. Podemos constatar que a ironia socrática é dada como origem, nos dicionários, vendo-se, nesta forma particular, o sentido próprio e o sentido etimológico do vocábulo. De facto, a ironia socrática consiste num método heurístico que, conforme um dos sentidos etimológicos possíveis de «**eirôneia**», encontrava-se no centro da maiêutica, essa dialéctica particular que derivava da interrogação: no exercício da sua arte de fazer dar à luz ideias, Sócrates, fingindo ignorância, esforça-se por revelar as lacunas do saber que

julgam ter os seus interlocutores, apresentando-se como um *naïf*. Mesmo no século XIX, Kierkegaard estudara o conceito de ironia, remetendo-o, com frequência, para Sócrates.

5.2. A Ironia Como Tropo

No seu artigo «Analyses de l'ironie», traduzido para a língua Francesa, na revista *Poétique*, Douglas C. Muecke refere que o conceito «ironia» tem revelado, diacronicamente, e por diversos motivos, uma natureza «instável», «amorfa» e «vaga». Embora o excerto que a seguir apresentamos seja extenso, contém algumas das mais importantes notações feitas concernentes ao vocábulo em estudo:

«Le concept d'ironie est, pour différentes raisons, un concept instable, amorphe et vague. Il ne veut pas dire aujourd'hui ce qu'il voulait dire aux siècles précédents; il ne signifie pas la même chose en tel pays et en tel autre, dans la rue et en bibliothèque, pour un historien et pour un critique littéraire. Deux critiques littéraires peuvent être totalement d'accord dans le jugement qu'ils portent sur la même œuvre, mais l'un peut l'appeler «ironique», l'autre «satirique», voire «comique» «humoristique», «paradoxale», «dialectique» ou «ambiguë». Historiquement, la notion que nous avons de l'ironie est le résultat de l'application que nous avons faite, pendant des siècles, du terme à des phénomènes qui nous paraissent avoir quelque ressemblance avec certains autres phénomènes auxquels nous avons toujours appliqué le terme. En réaction contre cette évolution sémantique désordonnée, les ironologues cherchent systématiquement à définir et à analyser ce concept, et à en distinguer et classer les variétés.» (1978: 478)

Na tradução que Catherine Magnien-Simonin faz de Vossius, na revista *Poétique* (1978: 497), podemos verificar que, no Livro IV, 5, § 2, aquele afiança a existência de quatro tropos principais, a saber: a metáfora, a metonímia, a sinédoque e a ironia. Segundo o tratado do retórico holandês, o que estes tropos têm em comum é o facto provocarem uma alteração ao significado de um vocábulo, devido a uma atracção, ou relação mútua das coisas entre si. Quando os entes ou objectos não estão ligados por nenhum laço natural, inserem-se no tipo que enquadra as semelhanças e os contrários; das primeiras, provêm as metáforas; das segundas, a ironia. Vossius declara, também, que as coisas podem encontrar-se ligadas e conectadas por um laço natural, mas não ao ponto de uma consistir na essência íntima da outra – deste tipo são a causa e o efeito, o principal e o subordinado, e a

metonímia permuta-os. As coisas podem, contudo, manter uma relação em que possa constituir-se a essência íntima da outra, como sucede na relação entre o todo e a parte – a sinédoque substitui, a um elemento, outro. De entre os tropos, o mais frequentemente utilizado é a metáfora, a seguir, a metonímia, depois a sinédoque e, por último, a ironia. Contrariamente a Quintiliano, Vossius (1978: 503) inclui a ironia nos tropos e nas figuras e faz da ironia uma forma de alegoria, subordinando-a à alegoria; «while *irony* [«εἰρωνεία»] belongs to *figures of thought* just as much as to *tropes, periphrasis, hyperbaton* and *onomatopoea* have been ranked by distinguished authors as *figures of speech* rather than *tropes*.» (Quintiliano, 1979: IX.I.3-7; 349-351):

«*Irony* involving a *figure* does not differ from the *irony* which is a *trope*, as far as its *genus* is concerned, since in both cases we understand something which is the opposite of what is actually said; on the other hand, a careful consideration of the *species of irony* will soon reveal the fact that they differ. In the first place, the *trope* is franker in its meaning, and, despite the fact that it implies something other than it says, make no pretence about it.» (*ibidem*: IX.II.44-47; 401)

Margaret Rose (1996, 87) declara que tanto a ironia como a paródia confundem o normal processo comunicacional, ao oferecer duplas (ou variadas) interpretações, a ser decodificadas pelo(s) leitor(es); a duplicação destas mensagens também pode utilizar-se para dissimular o significado planeado da interpretação imediata. No que concerne aos estudos protagonizados por Catherine Kerbrat-Orecchioni, a estudiosa declara que, ao considerar a ironia como um tropo, não pretende minimizar a pertinência de outras análises possíveis do fenómeno, em particular da que adoptaram Dan Sperber e Deirdre Wilson, no nº 36 (1978) da revista *Poétique*, em que consideravam a ironia como um procedimento situacional. Num artigo também incluído na revista *Poétique*, nº 41, «L'ironie comme trope», Kerbrat-Orecchioni (1980: 108) classifica e distingue entre dois tipos de ironia: 1) a ironia especificamente verbal e 2) a ironia situacional (que não excede a dimensão da palavra ou do sintagma, exceptuando aquela que deriva da grande sintagmática). Kerbrat-Orecchioni subdivide estas categorias e expõe as características atinentes à ironia que considera fundamentais:

I. Há tropos que apenas se encontram sob a forma lexicalizada: poderíamos, inclusivamente, demonstrar que, de entre os tropos «clássicos», que são susceptíveis de lexicalização, a existência sob forma viva não se assegura a não ser pela metáfora, pela metonímia e pela sinédoque. Outros apenas são atestados como tropos de invenção: é o caso da ironia. Os códigos lexicais não admitem – e facilmente entendemos por que razão –, a existência de termos que designem, simultaneamente, uma coisa e o seu contrário (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 110):

II. Os tropos não podem revestir-se de duas formas, simultaneamente *in praesentia* ou *in absentia*:

1) os tropos de invenção: para falarmos de tropos *in absentia* é necessário que se realizem as quatro condições seguintes:

a) existência de um significante único b) a que se agarrem dois níveis semânticos ou pragmáticos c) que sejam hierarquizados d) da seguinte maneira: o sentido literal (primeiro, patente, inscrito na língua), é conotado; o sentido derivado (segundo, latente, mais ou menos inédito), é denotado.

Para se identificar um tropo – atesta Kerbrat-Orecchioni –, é necessário que se percebam, simultaneamente, os dois níveis semânticos (o tropo morre com a sua tradução, a sua literalização); devido a este factor, só poderá falar-se de tropo a partir do momento em que exista uma hierarquização dos níveis semânticos apoiados em considerações cotextuais (nível verbal) e contextuais (círculo situacional), correctamente hierarquizados.

Seguidamente, Kerbrat-Orecchioni (1980: 112-113) alude ao que considera serem as duas implicações teóricas do conceito de tropo:

1) a noção de norma: numa perspectiva onomasiológica, o tropo constitui um acto denominativo anormal; numa perspectiva semasiológica, o tropo consiste na atribuição de uma sequência de um valor semântico anormal. As normas que se encontram pressupostas no funcionamento do tropo são diversas, e de diversos níveis: normas concernentes ao sentido literal do ítem (perspectiva semasiológica). Dizer que existe um sentido literal normalizado não é mais do que admitir a existência de uma competência lexical mais ou menos partilhada, competência em que está bem patente uma evolução diacrónica e que varia de um sujeito para outro; por sentido literal convém entender não apenas a ligação/ nó

sémico de um item, que faz o objecto de um consenso relativamente forte, mas também as implicações conceptuais, que podem divergir, sensivelmente, no sujeito. Na norma denominativa (perspectiva onomasiológica), o referente discursivo (pode ser entendido como sendo totalmente fictício; o conceito de referente não implica qualquer pressuposto de existência). O receptor deve, necessariamente, ter acesso ao discurso, para identificar o tropo, acesso que pode ser directo ou indirecto (é o cotexto que assume totalmente a tarefa da construção do referente textual); a um nível mais profundo (o tropo pressupondo uma norma denominativa que pressupõe o acesso ao referente que pressupõe), não se entende como é que a noção de tropo poderia conservar qualquer pertinência, aplicada ao discurso musical ou à pintura abstracta (na qual a ironia apenas se apresenta sob a forma particular da citação paródica).

No âmbito do que considera serem as implicações teóricas do conceito de tropo, Kerbrat-Orecchioni (1980: 114) menciona uma outra noção:

2. A noção de intencionalidade: neste âmbito, a intenção significativa de quem emite um discurso não é lingüisticamente pertinente, a não ser no que pode ser identificada como tal, pelo receptor. Neste campo, os mecanismos interpretativos integram, geralmente, uma hipótese, implicitamente formulada pelo receptor, concernente ao projecto semântico-pragmático do emissor. Temos de admitir que interpretar um texto consiste em tentar reconstituir, por meio de uma conjectura, a intenção semântico-pragmática que presidiu à codificação; e que o sentido de uma sequência pode ser definido como o que o receptor possa, hipoteticamente, reconstruir da intenção significativa de L (locutor) e, com a ajuda de um certo número de dados intratextuais e extratextuais e, a partir das suas próprias competências, e das competências que tem para atribuir ao L, e de esperar que L lhe atribua.

3. A descodificação do tropo: Kerbrat-Orecchioni (1980: 115) expressa que os indícios paraverbais, minuciosamente descritos por Morier, são particularmente interessantes: nada assinala, a nível da entonação ou da mímica, uma metáfora ou uma mímica. Os indícios cotextuais jogam um papel decisivo, na descodificação dos tropos. Mas o que entendemos por isso é de natureza muito variável. O contexto pertinente pode, no caso da ironia, tomar formas diversas de um comentário metalinguístico («eu ironizo»), de um modalizante distanciado («censurado»; «sic») ou enfático («evidentemente», «claro», «como se sabe»), ou mais subtilmente, de inferências ou de subentendidos que extraímos do texto global e

que desacreditam um dos segmentos desse texto. Ora, a extracção dessas inferências coloca em destaque, para além da competência linguística, as competências cultural e avaliativa dos sujeitos decodificadores.

A supramencionada crítica (1980: 118-119) chama a atenção para a especificidade do tropo irónico, cuja originalidade consiste em ser duplo e no facto de assumir duas características: uma, semântica; a outra, pragmática. No que concerne ao que a estudiosa denomina por «*Especificidade semântica*», verifica-se que, geralmente, a ironia, coloca a via da antífrase, ou seja, a relação existente entre o sentido literal e o sentido figurado e derivado é uma relação de antonímia, ou de oposição semântica: esta é a definição mais comum entre os retóricos. Porém, esta asserção coloca-nos perante uma série de problemas: qual é, exactamente, o estatuto de oposição entre termos «contrários» e «contraditórios»? Qual é a parte do semema que pode encontrar-se invertido na antífrase? Um sema? Vários? Um pressuposto? Uma inferência? Poder-se-á falar de antífrase aplicando-se a termos polissémicos e axiologicamente ambivalentes, como «terrível» ou «formidável»? Em que consiste a antonímia, na medida em que se estende a segmentos de dimensão superior à palavra? – questiona Kerbrat-Orecchioni. Refere, igualmente, a este propósito, que podemos deparar com situações mais complicadas, como fizeram notar Henri Morier e Dan Sperber, quando demonstraram que a ironia pode investir uma estrutura de tipo hiperbólico («Je suis un génie!»); se a antífrase constitui, para Aristóteles e para Cícero, a forma mais radical de ironia, esta evolui numa zona forte e com contornos bem definidos. É a mesma Kerbrat-Orecchioni (1980: 119) quem afiança que a utilização diária dos termos «ironia», «irónico» ou ironizar», da forma como são metalinguisticamente utilizados, quer no discurso jornalístico, quer no discurso quotidiano, lhe permitiram constatar que «*la majorité des énoncés ainsi qualifiés ne comportent aucune espèce d'antiphrase, ni même de décalage sémantique entre ce qui s'y trouve dit, et laissé entendre*», acrescentando, ao seu discurso, que «*ce sont simplement des énoncés «railleurs», qui le plus souvent se contentent de verbaliser un fait d'ironie situationnelle*» (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 119).

Num segundo momento, a exegeta pronuncia-se sobre o que considera ser a «*Especificidade pragmática*»: neste campo, a ironia é considerada um tropo com um *valor ilocutório* bem caracterizado (embora comporte inúmeras variantes e diferentes graus de «força»). Por isso, garante que «*ironiser, c'est toujours d'une certaine manière railler*,

disqualifier, tourner en dérision, se moquer de quelqu'un ou de quelque chose.» (Kerbrat-Orecchioni, 1980: 120). Consequentemente, o esquema actancial no qual se encontram os funcionamentos irónicos comporta, obrigatoriamente, três elementos: o destinador e o respectivo destinatário e um actante-alvo. Isto não significa, obviamente, que os outros tropos sejam neutros, em termos ilocutórios: a lítotes e a hipérbole, contrariamente, possuem valores pragmáticos relativamente constantes; a metáfora pode, por vezes, ser utilizada para exaltar ou para rebaixar o objecto que denota, como referia Aristóteles. Mas é incontestável que a ironia é o tropo mais claramente e o mais fortemente ilocutório, e que o seu valor pragmático deve ser incorporado à sua definição, garante Kerbrat-Orecchioni. Refere, posteriormente, que o tratamento situacional da ironia – como tropo, e como processo citacional – não são incompatíveis, embora a ironia implique, sempre, da parte do sujeito enunciador, uma atitude de distanciamento, relativamente ao conteúdo literal¹.

Pierre Schoentjes assevera que, contrariamente à metáfora, à metonímia ou à sinédoque, a ironia não é uma figura de retórica. Longe de demonstrar, em primeiro lugar, uma taxonomia, uma metalinguagem, a palavra faz parte do vocabulário corrente de todas as línguas ocidentais, afirma (*in* Guérard, 1998: 109)². O crítico refere, ainda, que, sob a influência da Retórica, se quis acreditar poder definir a ironia essencialmente como constituindo a base de uma contradição, como escrevia Dumarsais, no seu *Traité des tropes*³ – «une figure par laquelle on veut faire entendre le contraire de ce qu'on dit: ainsi les mots dont on se sert dans l'ironie ne sont pas pris dans leur sens littéral.» Ora, a generalização contida nesta segunda parte do enunciado, deixa entrever que a ironia sugere outra coisa diferente do que diz e esta ambiguidade remonta a Quintiliano.

¹ Cf. Douglas C. Muecke (1970: 35; 36-37): para o estudioso da ironia, os elementos que manifestam a apresentação da ironia correspondem: **1)** ao contraste entre ser e aparência; **2)** à desatenção confiante (fingida no ironista, real na vítima de ironia) de que a aparência é apenas uma aparência; **3)** ao efeito cómico desta desatenção contrastante entre aparência e realidade. Muecke referencia, ainda neste âmbito, a existência de outra apresentação da ironia – o distanciamento, a liberdade, a serenidade, a objectividade: «The concept of detachment seems to be implicit in the concept of pretence, since the ironist's ability to pretend attests a degree of control over more immediate responses. It seems also to be implicit in the concept of the ironic observer for whom an ironic situation or event is a spectacle, which is to say, something observed from the outside.»

² Pierre Schoentjes, "Un supplément de liberté" : 108-126. In Cécile Guérard (dir.), 1998.

³ César Dumarsais, Pierre Fontanier, et Gérard Genette (1967). *Les Tropes*. Geneva: Slatkine Reprints, 199.

5.3. Características da Ironia

À luz dos princípios defendidos por Alan Wilde, citado por Amy Cook (2007: 164-165)¹ do século XVIII – passando pelo Modernismo do início do século XX, até ao pós-modernismo de meados a finais do século XX –, a ironia passa de mediadora («*mediate*»), a disjuntiva («*disjunctive*») e, posteriormente, a incerta «*suspensive*». No estado de mediação, prevalente no século XVIII, a ironia contém um centro de referência estável. No estado disjuntivo, a ironia corresponde ao modelo dominante no modernismo, em que o autor (a)percebe e concebe o mundo como algo fragmentado, onde não existe um ponto estável de referência, mas que o autor pretende controlar, pela obra de arte. A visão que subjaz ao modelo disjuntivo é a do desespero e da resistência. Finalmente, o modelo/ modo suspensivo da ironia corresponde à ironia utilizada nos textos pós-modernistas, em que o mundo é (a)percebido como absolutamente caótico e anárquico, mas é aceite como tal, contrariamente ao modernismo, que resiste perante a aceitação de um mundo fragmentado.

Segundo Kierkegaard, o ironista tem por missão julgar, e é comparado ao profeta, na medida em que «il ne cesse de signaler une chose à venir, mais il ignore laquelle» (*ibidem*, XIII-361: 236); é, também, contraposto ao profeta («à l'inverse du prophète»), que se encontra perdido, para a contemporaneidade, por se abandonar às suas visões. Insistindo na noção de negatividade, Kierkegaard extrema a sua posição, ao afirmar que a ironia nada leva a sério – «nous pouvons dire de l'ironie qu'elle prend au sérieux le rien dans la mesure où elle ne prend au sérieux nulle chose.» –, acrescentando, de seguida, que a ironia «conçoit toujours le rien par opposition à quelque chose, et pour se libérer sérieusement de quelque chose elle saisit le rien» (*ibidem*: XIII-371: 244). O citado filósofo focaliza-se na ideia de ironia como tratando-se de uma conceptualização negativa – «*négativité infinie et absolue*» –

¹ Alan Wilde (1987). *Horizons of Assent. Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press; *apud* Amy Cook (2007: 164-165): «In mediate irony, which is the irony of satire prevalent in the eighteenth century, there is a stable center of reference. The ironist has a stable conception of the way the world should be, and uses satire to highlight the ways that reality deviates from this idea. In disjunctive irony, which is the dominant ironic mode of modernism, according to Wilde, the writer perceives the world to be fragmented, and the writer's impulse is to control this fragmentation through artistic production. In disjunctive irony, there is no stable point of reference, and in this sense, it can be considered antithetical to satire. The view behind disjunctive irony is one of despair and resistance. It remains nostalgic over origins. In the suspensive irony of postmodernist texts, he argues, the world is perceived as being absolutely chaotic and un-orderable, but the response is one of acceptance rather than resistance. According to Wilde, the twentieth century has been moving steadily toward attaining a state of mind that encompasses both the inevitability of indeterminacy and the capacity for acceptance and assent to this state.»

(1975: XIII-360: 235), frisando que qualquer acontecimento histórico comporta dois movimentos notáveis. De um lado, estamos perante um princípio novo, que deve impor-se; do outro, o princípio antigo, que deve ser rejeitado (*ibidem*, XIII-361: 236); por isso, o herói trágico é aquele que luta pelo novo ideal. Todos os seus esforços se concentram no sentido de impor o novo princípio, mais do que em destruir o passado, ainda que o faça, de forma indirecta. Refere, de seguida, que o sujeito irónico é aquele para quem a realidade reveste uma forma imperfeita e inoportuna, mas que, paradoxalmente, também não possui o princípio novo, e, por isso, reconhece que o presente não corresponde ao ideal.

Para Bergson, a ironia surge quando «se anuncia simplesmente lo que debiera ser, fingiendo que es así en realidad», contrariamente ao humor que consiste na «descripción minuciosa de lo que es, afectando creer que efectivamente deberían ser así las cosas» (1975: 992-993). No artigo intitulado «Ironia», de José Ferrater Mora (1975 [1951]), declara-se que a ironia clássica é, essencialmente, representada por Sócrates, n'A *República* I, 337. Para Solger, a ironia «es expresión de la tensión entre la belleza como revelación de Dios y la belleza como negación sensible de la divinidad.» e, por isso, Solger designa de «trágica» este tipo de ironia. Mora atesta que a diferença de conceptualização do termo «**ironia**» é muito diferente, em filósofos como Schlegel ou Solger; para o primeiro, a ironia consiste «en no tomar nada en serio, para el segundo consiste en tomarlo todo en serio» (*ibidem*).

Na investigação levada a cabo por Dan Sperber e Deirdre Wilson no artigo «Les ironies comme mentions» (1978), os estudiosos defendem que, numa concepção clássica, a ironia e a paródia derivam de mecanismos diferentes; no primeiro caso, da alteração de sentido; no outro, da imitação. Na sua perspectiva, o parentesco existente entre a ironia e a paródia não pode ser senão contingente. Ainda no âmbito da concepção clássica, fazem acentuar, de igual modo, a pertinência da existência do que consideram ser o singular «tom irónico e questionam-se por que razão não existirá também um «tom metafórico», ou um «tom sinedóquico». Na concepção das ironias como menções («ironies comme mentions»), o tom irónico inscreve-se, naturalmente, nos mais diversos tons – dubitativo, afirmativo, aprovador, reprovador... –, dependendo do pensamento que o locutor pretende veicular. Um outro elemento que nos parece importante, na abordagem efectuada por estes teóricos, é a noção de alteração de registo de expressão, ou estilístico: «s'accompagnent volontiers

d'un changement de registre d'expression. Il est courant de marquer l'ironie en passant par exemple à un style pompeux» (Sperber e Wilson, 1978: 409).

No âmbito deste vector de análise, Douglas Muecke (1978: 479) apresenta o trabalho de Kerbrat-Orecchioni, intitulado *Linguistique et Sémiologie*¹, e tece-lhe comentários, iniciando o estudo dos aspectos morfológicos contidos na ironia verbal, que comportam uma componente ilocutória – «L'ironie attaque, agresse, dénonce, vise une cible.» (Kerbrat-Orecchioni: 1976: 11) e uma componente linguística ou, mais precisamente, retórica: a inversão semântica, ou antífrase. Segundo menciona a crítica (1976 : 19), o processo de codificação e de decodificação da ironia compreende: **a)** um significante único e dois significados, um, manifesto («littéral, manifeste, patent»); o outro, latente («intentionnel, suggéré, latent»); **b)** um sinal que adverte o descodificador que deve inverter ou mesmo transformar o sentido literal. Kerbrat-Orecchioni percebe que não podemos reconstituir sempre a verdadeira significação – a visada pelo ironista – por uma transformação negativa dos signos.

Neste processo de codificação e de decodificação da ironia, Kerbrat-Orecchioni identifica três actantes – o locutor, a quem cabe proferir um certo discurso irónico a um determinado receptor, e ambos se riem de um terceiro, o alvo-vítima. Este processo exige, de igual modo, um eixo de distanciação, que implica uma escala de diferentes níveis de participação, onde, impreterivelmente, se reconhece uma certa ambiguidade, ou ambivalência, factor que se revela essencial, no discurso irónico.

Muecke (1978: 480-481) referencia e critica o trabalho de Kerbrat-Orecchioni, no que respeita ao campo em que circunscreve a ironia, que não lhe permite analisar, de forma detalhada, a «ironia de situação /referencial», como ela própria a apelida. Esta espécie de ironia, que já encontramos em Homero, e que é encarada como um belo artifício, por Racine, no seu comentário sobre Sófocles, foi reconhecida como a «essência da ironia», em Inglaterra e na Alemanha, em finais do mesmo século. Para Kerbrat-Orecchioni, a ironia situacional consiste apenas na contradição entre dois factos concomitantes. Muecke prefere considerá-la como uma contradição entre duas opiniões, e este facto permite-lhe redefinir os actantes da comunicação irónica: **A1)** existe uma vítima, que ignora, totalmente, que a

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni (1976). *Linguistique et Sémiologie*. Travaux du Centre de recherches linguistiques et sémiologiques de l'Université de Lyon II.

situação em que se encontra poderia ser (ou poderia ser considerada como) diferente do modo como ela própria a encara; **A2**) o observador irónico, que aprecia, fita e julga a situação, numa perspectiva de superioridade de um ponto de vista diferente do da vítima-alvo; **A3**) a própria vítima.

Quando a ironia é representada pela linguagem, uma *mise en scène*, uma pintura, ou um filme, o papel do observador irónico é partilhado entre o ironista e o público. Porém, o observador irónico pode, também, revelar-se uma vítima. Imputar uma intenção irónica a uma alegoria como o Destino, a Sorte, a História, a Vida, etc., consiste em assimilar a ironia situacional, ou ironia dos acontecimentos, às ironias que, como a ironia verbal, são construídas pelos autores, e não correspondem a factos puramente observados ou apresentados. Muecke compara, desta feita, a ironia verbal e a ironia situacional, explanadas por Kerbrat-Orecchioni: de um lado, deparamos com um ironista, que tem a intenção de ser irónico, e que emprega uma forma de antífrase em qualquer vector de comunicação. Do outro lado, temos uma situação ou um acontecimento que pode, eventualmente, apanhar qualquer um e parecer-lhe irónico, sem que se verifique qualquer tipo de intencionalidade e sem a existência de um ironista¹.

Douglas Muecke (1978: 483) considera pertinente alertar para o trabalho desenvolvido por Wayne Booth, pelo facto de chamar a atenção para a importância da recepção da obra literária. De facto, Booth² conferia uma grande importância ao contexto, para que a ironia seja apreendida, pelo leitor – «Thus the whole engagement between author and reader depends on a world they never made, and it depends, in summary, or at least three kinds of agreement (Booth, 1974: 99-100). Destarte, invoca: **a**) experiência comum do vocabulário e da gramática; **b**) a experiência cultural comum e a sua concordância no seu valor e significado; **c**) a sua comum experiência nos géneros literários.

Booth questiona como, e em que medida, é que poderemos decidir que uma palavra ou um texto constituem, ou não, um acto irónico; com que instrumentos reconhecemos o

¹ Kerbrat-Orecchioni (1976: 41) nota que «l'étude de l'ironie littéraire est absolument indissociable d'une interrogation sur le sujet d'énonciation, cette instance qui, dissimulée derrière le texte, juge, évalue, ironise»; *apud* Douglas Muecke, 1978: 482.

² Wayne Booth (1974: 99-100): «(...) the relevant context becomes the picture of a coherent whole, with every detail referring reciprocally to every other in the work. But at the same time, it is impossible to say that only what is «in the work» is relevant context, because at every point the author depends on inferences about what his reader will likely assume or know – about both his factual knowledge and his experience of literature.»

seu sentido exacto; como validamos a nossa reconstrução; como nos comportamos perante um crítico que deseja convencer-nos de que existe ironia por detrás de obras como *Hamlet*. Mas Booth não se debruça sobre as ironias que nada comunicam, que negam ou pareçam negar todas as coisas, excepto a sua posição de negação, ou que não cessam de proclamar que tudo é insensato. Booth distingue entre «ironia estável» («*stable irony*») e «ironia instável» («*unstable irony*»), apresentando-as como um *formidável abismo* – «that formidable chasm» (Booth, 1974: 240).

Muecke (1978: 484) reconhece que a distinção praticada por Booth, a propósito da ironia, não corresponde à que é traçada por Kerbrat-Orecchioni, entre ironia de construção e ironia de apresentação. Na terceira parte da sua obra, Booth apresenta, sempre de um ponto de vista retórico, uma interessante classificação dos procedimentos intencionais da ironia, segundo três princípios variáveis, que poderemos considerar como os três parâmetros que permitem definir o campo que agrupa o conjunto dos fenómenos intencionais da ironia: o grau de transparência ou de dissimulação; o grau de estabilidade na reconstrução – quais são as razões que levam o leitor a pensar que o trabalho do autor está, em determinado tempo, concluído, após ter cumprido um tratado de ironia explícita, ou ter reconstituído um subentendido irónico?

Muecke (*ibidem*: 485) estabelece um contraste entre o trabalho desenvolvido por Booth, que vislumbra, na ironia, um jogo essencialmente euforizante e estimulador, em que colocamos em prática técnicas intelectuais, em que o ironista e o seu público partilham um sistema de valores morais e sociais, e Henri Morier, para quem a tónica da ironia deve colocar-se, essencialmente, no lado oposicional. Isto sugere que, para Morier, a ironia constitui, antes de tudo, uma maneira de resposta ou de reacção perante uma situação apercebida, porque a nossa reacção a uma determinada situação é determinada pelo nosso temperamento.

Na esteira dos filósofos e retores da antiguidade, Philippe Lejeune refere que um enunciado irónico veicula sempre uma informação ilusória e subversiva, contrária ao que foi enunciado (1980: 24-25) – «Il fonctionne comme subversion du discours de l'autre», – aludindo, ainda, à subversão que se opera em termos co(n)textuais, pela alteração de tom ou de estilo, «qui les rende virtuellement absurdes, odieux ou ridicules, et qui exprime implicitement le désaccord total de l'énonciateur.» Jean-Jacques Robrieux (in Guérard, 1998:

143-144)¹ confessa que é sempre difícil criticar ou tecer juízos de valor sobre definições complicadas, como a que encerra o termo em análise, referenciando que, nalgumas circunstâncias, os enunciados satíricos põem em cena, de forma bastante clássica, os alvos de zombaria, sem que, para isso, seja necessário recorrer à ironia.

Linda Hutcheon (1978: 467-468) declara que nem a paródia nem a ironia podem reproduzir uma acção, porque representam, em si mesmas, acções que seguem estratégias destinadas a permitir que um leitor possa interpretar e avaliar um enunciado. Defende, também, que a ironia constitui um modo de funcionamento privilegiado do texto paródico, porque ambas operam a dois níveis distintos, numa espécie de dupla exposição – «un niveau de surface primaire en premier plan, un niveau secondaire et implicite en second plan.» (*ibidem*: 473). Na esteira de Hutcheon, para quem a contextualização é extremamente importante, no âmbito da compreensão do *ethos* irónico, Cleanth Brooks, aludirá também, posteriormente, à importância do contexto, no âmbito da significação irónica.

Num outro trabalho posterior, supracitado, intitulado «Ironie, parodie, satire», inserto na revista *Poétique*, Hutcheon assevera que, num estado hipoteticamente isolado, a ironia possui um *ethos* «*moqueur*» marcado no sentido (linguístico), onde é pejorativamente codificado. Estabelecendo uma comparação com a sátira, refere que o *ethos* satírico se distingue da invectiva pura porque se institui com o escopo de corrigir os vícios que, presumivelmente, suscitaram tal comportamento. Para Hutcheon, a paródia também contém um *ethos* pejorativo, quando afiança que «la métafiction qui est écrite de nos jours se sert souvent de la parodie afin de scruter les formes *contemporaines*, de les juger à la lumière des exigences positives des structures du passé.» (1981: 146). À luz dos preceitos de Linda Hutcheon, a ironia define-se como antífrase, no campo semântico, facto que exemplifica e atesta a forma paradoxal como surge, porque deriva de uma sobreposição estrutural de contextos semânticos (o que dizemos/ o que pretendemos dizer). Nesta circunstância verificamos a existência de um significante e de dois significados, pelo que a ironia pode comparar-se à paródia, no sentido de que a ironia opera a um nível semântico e a paródia a um nível textual:

«Si nous mettons cette structure en parallèle avec celle de la parodie, nous nous voyons obligés de constater que l'ironie opère au niveau microscopique (sémantique) de la même manière que la parodie

¹ Jean-Jacques Robrieux, "Plume satirique", in Cécile Guérard, 1998: 140-158.

opère au niveau macroscopique (textuel). La parodie représente elle aussi une marque de différence au moyen d'une superposition des contextes. Le trope aussi bien que le genre rallient la différence à la synthèse, l'altérité à l'incorporation. Cette similitude structurale explique l'usage privilégié (au point de passer pour naturel) de l'ironie comme trope rhétorique dans le discours parodique. Là où l'ironie exclut l'univocalité sémantique, la parodie exclut l'unitextualité structurale.» (1981: 143-144)

Já na sua obra *Anatomy of Criticism* (1990 [1957]), Northrop Frye acentuara que a estrutura literária é de natureza irónica, porque o que é dito é sempre diferente, pelo género ou pela intensidade, daquilo que é significado. Ofélia Paiva Monteiro assinala, de igual modo, a noção dicotómica existente entre a ambivalência e a ambiguidade, características imanentes à própria ironia:

«Patenteando-nos constantemente o anverso e o reverso de situações e comportamentos, parece o romance querer manter o leitor nessa intranquila clarividência da ironia, que, oposta a todo o simplismo maniqueu, vive da apresentação simultânea e dialéctica do «por» e do «contra». Daí as dificuldades levantadas pela leitura do romance. Talvez devamos concluir que ele pretenderá precisamente mostrar a meandrosa complexidade do humano, entrevista a uma luz que podemos rotular de *trágica*.» (1982: 323)

A filóloga faz notar, neste âmbito, que a trágica condição humana, «virtualmente propícia sempre à ironia amarga, nasce precisamente do contraste entre o anelo de lucidez, de auto-determinação, de sinceridade e de plenitude que habita o indivíduo», destacando, nesta asserção, que a precaridade da condição humana advém do facto de o indivíduo viver num mundo muito perturbado «pelo acaso e pelas dominadoras paixões», o que lhe impõe o uso de máscaras, que se torna necessário para a manutenção, «pelo menos exterior, duma certa «ordem» (Monteiro, 1982: 323), ainda que, por detrás delas, se encontrem «as ilusões, o remorso, a insatisfação» (*ibidem*).

Pierre Schoentjes chama a atenção para a importância da entoação, no jogo que a ironia vai instituindo, numa conversação/ enunciado discursivo ou textual, e recorda que a ironia deriva de uma época em que predominava a oralidade discursiva, em detrimento do registo escrito – «c'est précisément parce qu'elle date d'une époque à laquelle l'oral était prédominant: l'ironie de Socrate est indissociable de la situation de dialogue dans laquelle

s'exerce la maïeutique» (Schoentjes, *in* Guérard, 1998: 112). Ao analisar a já citada tese defendida por Sperber e Wilson (1978), Philippe Hamon menciona que

«On peut même faire l'hypothèse que tout texte écrit ironique est la «mention» ou l'«écho» d'un texte antérieur, qu'en l'absence de la présence effective et désambiguïsante d'un contexte réel présent au moment de l'énonciation (un texte littéraire, rappelons-le encore, est un texte différé, un «carrefour d'absences»), le texte ironique devra passer par la référence explicite à un contexte de substitution.» (1996: 25)

Cécile Guérard (1998: 12) considera a ironia como «La muse des contrastes», podendo revelar-se cínica ou agressiva e Vladimir Jankélévitch menciona que a ironia implica, obrigatoriamente, um fundo de contradição, que lhe é imanente e que «Le trompe-l'œil, le carnaval, le labyrinthe, le masque sont autant d'arabesques de l'ironie» (1936 : 33). Guillaume Le Blanc (*in* Guérard, 1998: 29)¹ certifica que a ironia inicia a filosofia, não a termina, constituindo, por isso, um processo limitado, transitório e, por vezes, crepuscular: «l'ironie suppose la conscience d'une briveté temporelle, le surgissement d'un *clinamen* tragique. L'ironie devient la forme extrême d'une conscience tragique, une figure crépusculaire» (*ibidem*: 31). Afirma, na mesma esteira, que o processo da ironia pressupõe uma temporalidade particular, mas que, em última instância, revela tristeza e angústia – «L'ironie en agrandissant le territoire de la conscience, suggère une conscience triste. Ainsi, ce qui lui manque, c'est la joie ou encore l'amour.» (*ibidem*). Para Jean-Paul Kauffmann (*in* Guérard, 1998: 57)², contrariamente ao humor, a ironia inverte as coisas – «L'humour les dépeint telles qu'elles sont. (...) L'humour ne renverse pas le sens des mots, il les enregistre pour en déformer la signification profonde. L'humour énonce ce qui ne peut être atteint». Mas acentua, na linha dos exegetas supramencionados, que a ironia é fascinante pela sua ambiguidade, pela forma como transmite a sua superioridade, face ao humor – «L'ironie est fascinante en raison de son ambiguïté. C'est sa seule supériorité sur l'humour.» (*ibidem*: 58). Em 1873, numa carta endereçada a Ramalho Ortigão, Mário Sacramento declarava – «Não se descuide de ser alegre: só a alegria dá alma e luz à Ironia – à Santa Ironia – que sem ela não é mais do que uma amargura vazia.» («*Carta de Havana*», 1945: 119).

¹ Guillaume le Blanc, "Le premier étonnement", in Cécile Guérard, 1998: 22-77.

² Jean-Paul Kauffmann, "L'aigle à deux têtes", *ibidem*: 56-60.

Claire Margat (in Guérard, 1998: 61)¹ distingue entre ironia e cinismo², concepções que diz oporem-se, tanto pelo modo de enunciação, como no tipo de recepção. Na sua perspectiva, estes conceitos apresentam-se sob formas de experiências estéticas contrastantes – a simples suposição de que uma verdade se esconde, por detrás das aparências, permite à ironia desmacarar as suas pretensões. O cinismo, contrariamente, expõe uma certeza com veemência, exhibe uma verdade mascarada, escondida.

Nesta linha de conceptualização, Cécile Guérard afiança que, para além de um modo de discurso ou de uma figura de retórica, a ironia «est devenue un mode de vie, une attitude» (1998: 18). Na sua, óptica a ironia é sempre axiológica, porque opera por julgamento de valor e corresponde a uma consciência activa, ainda que relativa, porque convoca e reconvoca as coisas, de forma circular e repetitiva, tal como a teia que tece Penélope – «Conscience toujours en mouvement, l'ironie convoque et révoque les choses comme Pénélope fait et défait sa tapisserie» (*ibidem*). Mas a ironia, segundo declara a crítica, ainda que demonstre relativismo, não declina para o cepticismo; constituindo a face inversa do pessimismo – o optimismo – contra todas as expectativas e todas as contrariedades, decide viver na Luz – «elle a décidé de bien vivre. Dans la lumière»³ (Guérard, 1998: 18)⁴.

Paul de Man (1999) refere que a ironia está do lado da experiência, da existência humana vivida por um «eu» dividido; como modo de criação, a ironia situa-se, essencialmente, do lado do autor⁵. No artigo «A Retórica da Temporalidade», continua a tradição germânica do Romantismo, afirmando que a ironia constitui, essencialmente, um problema linguístico. Como condição fundamental de consciência, a ironia simboliza a noção de que o «eu» está em constante mutação, portanto, é essencialmente temporal. Referencia, ainda, que a ironia expressa, simultaneamente, a condição do «eu» e a

¹ Claire Margat, "Esthétiques de la provocation", in Cécile Guérard, 1998: 61-77.

² Cf. Vladimir Jankélévitch (1936 : 85 ; 90): «L'ironiste est celui qui ne se compromet pas»; «L'ironie, c'est la fausse modestie, la fausse naïveté et la fausse négligence».

³ Pierre Schoentjes (2001: 44): «Le succès de l'ironie vient aussi du fait qu'il est possible de dire que Socrate a vécu et est mort à cause d'elle, sinon pour elle.»

⁴ Cécile Guérard (1998), "Préface": 10-19.

⁵ Cf. Douglas Muecke (1970: 77): o crítico refere que, na chamada «ironia romântica», «A work of literature is both a communication and the thing communicated: it exists in the world and also sets itself apart from the world. It both draws attention to itself as art and pretends to be life.»

consciência dessa condição. Segundo afiança, posteriormente, a ironia não é temporária, mas repetitiva, e o acto da ironia, tal como o entendemos, na contemporaneidade, «revela a existência de uma temporalidade que não é orgânica, na medida em que se relaciona com a sua fonte apenas em termos de distância e de diferença e não permite fim algum, totalidade alguma» (*ibidem*: 243). A propósito desta temática, Schoentjes (2001: 42) refere que a reflexão de Vladimir Jankélévitch, na obra *L'Ironie ou la Bonne Conscience* se inscreve, simultaneamente, na linha de Sócrates – pela predominância da interrogação –, e a de Friederich Schlegel e do romantismo alemão, onde a tónica é colocada no seu carácter auto-reflexivo. Para Jankélévitch, a ironia constituía uma forma de consciência superior, e, pelo facto, mereceu-lhe o qualificativo de «boa».

O pensamento de Paul de Man fá-lo aproximar-se do tópico da ironia romântica, ao sublinhar que a ironia é uma força negativa, uma «vertigem» a caminho da loucura; na sua perspectiva, a ironia não é apenas a combinação entre a auto-criação e a auto-destruição, mas, acima de tudo, pura auto-destruição. A ironia revela-se, assim, de acordo com a teoria em análise, uma estrutura sincrónica, «ao passo que a alegoria aparece como um modo sucessivo capaz de engendrar uma duração como ilusão de uma continuidade que sabe ser ilusória.» (*ibidem*: 247). A ironia representa o fluxo temporal da existência, pela sua dinâmica infinita de reflexão e resiste à totalidade representacional porque protela, constantemente, a completa correspondência entre significante e significado (cf. Cook, 2007: 122-123).

Para muitos críticos, tal como para De Man, a literatura corresponde ao modo temporal, a arquitectura e a escultura ao modo espacial. Segundo afiança Amy Cook, a *ekphrasis*, na acepção de Murray Krieger, procura evadir-se ao fluxo temporal da linguagem «by borrowing from the stasis of the visual arts, and in doing so seeks to bypass the problems of verbal representation by bringing the signified fully into the presence of the reader's senses.» (Cook, 2007: 123). Grant Scott assevera que, no exemplo clássico mais conhecido de *ekphrasis* – a descrição homérica do escudo de Aquiles –, a *ekphrasis* tende apenas para mostrar o mundo antigo, desde a imensidão cósmica aos detalhes específicos de um lugar partilhado ou uma cultura mitológica (cf. Cook, 2007: 127). Também Muecke já havia referenciado que, na sua óptica, a literatura se presta a ser mais irónica do que a música ou a pintura, porque as artes não representativas nem sempre aludem a algo

palpável. Acrescentava, ainda, que o escopo de tais artes não constitui, obrigatoriamente, a representação de objectos, mas a construção de objectos e de realidades – «Their object is not to represent things, which would be to make appearances, but to make things, to construct ‘reality’ in the shape of designs in space, lines, colours, stone, gold, musical sounds»; «They are as unironical as mathematical theorems or scientific hypotheses.» (Muecke, 1970: 4). Porém, nem todos os críticos ratificam a sua teoria.

Num dos trabalhos que Lélia Parreira Duarte dedica ao estudo da Ironia (2006: 111-112), afiança que, se recuarmos até à narrativa garrettiana, esta já poderia ser lida como um texto moderno, consciente de seu carácter de simulacro, «no qual se torna evidente que o autor simula outra coisa, para com isso estabelecer comunicação com o leitor.» A crítica acrescenta que o narrador garrettiano de *Viagens na Minha Terra* evidencia a consciência do «valor parcial e provisório de seu texto, parecendo afirmar o carácter autoparódico» das viagens. Lélia Duarte referencia, ainda, que o leitor da supracitada obra é encarado como co-produtor de um discurso que resulta de um trabalho de construção «a que deve seguir-se uma recepção atenta, capaz, ao mesmo tempo, de perceber o fio com que se tece a obra e de participar de sua elaboração¹».

Cleanth Brooks (2007) alude à importância da ironia e à grande variedade de modos ou subdivisões que a revelam e constituem – «l’ironie tragique, l’auto-ironie, l’ironie ludique, retorse, moqueuse ou amicale, etc..» (*ibidem*: 367). Bernard Gendrel e Patrick Moran² fazem notar que Brooks utiliza o termo «**ironia**» de uma forma extensa, não a considerando uma simples figura de retórica, mas vendo-a como o fundamento e a base de toda a poesia. Para

¹ Lélia Parreira Duarte (2006: 112): «espécie de paródia impulsionada por sua própria dinâmica, cuja reflexão autônoma é válida em si mesma como expressão/ problematização de uma linguagem que questiona o mundo sem oferecer respostas. Essa análise focaliza o texto a partir dos seus materiais de construção e por suas características comunicacionais (...) narrativa irônica que afirma sua consciência de jogo no próprio conteúdo e na própria existência e que, independentemente da capacidade mimética e/ ou representacional, faz ressoar uma voz paradoxalmente lúcida e apaixonada (...).»

² Bernard Gendrel et Patrick Mora ; *apud* Cleanth Brooks, 2007: 363-364: «Brooks y revient sur l’emploi très controversé du terme d’ironie, qu’il ne faut pas comprendre comme une simple figure rhétorique, mais bien comme le fondement de toute poésie (...). Il utilise, comme souvent, l’analogie du théâtre: de même qu’une réplique ne prend tout son sens que mise en relation avec l’ensemble d’une pièce, de même tout élément constitutif d’un texte poétique (vers, image, mot...) ne sera lu correctement que rattaché au reste du poème. (...) il pose plus généralement le problème de la lecture et de l’interprétation des œuvres, en prenant parti pour le *close reading*, méthode qui conçoit le texte comme un tout autonome et en valorise l’étude minutieuse. «Contexte», tel que l’emploie Brooks, ne doit donc pas être compris au sens d’influence socioculturelle: il s’agit en tout et pour tout que du seul contenu du poème pesant sur chacune de ses parties. Le concept d’ironie permet également à Brooks d’aborder en termes originaux la question de la valeur littéraire: toute œuvre n’assume pas pleinement son potentiel ironique, seule les œuvres de qualité le font.»

justificar a sua posição, perante as afirmações que aduz, utiliza uma metáfora baseada no teatro, alegando que, da mesma forma que uma réplica não consegue, de *per si*, conter todo o sentido de uma peça, e torná-lo pleno, também os elementos constitutivos de um texto poético (verso, imagem, palavra...) nunca poderão ser lidos de forma correcta, se não estiverem associados à totalidade do poema. Brooks alude, ainda, ao «contexto», vocábulo que, na sua acepção, deve ligar-se a todas as partes que constituem um poema, não só e estritamente a um sentido de influência sociocultural¹. Salienta, pois, que, para Brooks, qualquer enunciado formulado por um poema contém um traço do contexto «et voit son sens modifié par le contexte. En d'autres termes, les énoncés formulés – y compris ceux qui semblent être des généralisations philosophiques – doivent être lus comme s'ils étaient des répliques dans une pièce de théâtre.» (*ibidem*: 367).

O conceito de **ironia** permite a Cleanth Brooks abordar, de forma bastante original, a questão do valor literário de uma obra – «toute œuvre n'assume pas pleinement son potentiel ironique, seule les œuvres de qualité le font.» (*ibidem*: 364). Através de uma imagem lindíssima, refere, ainda, que

«Mais les éléments d'un poème sont reliés les uns aux autres, non pas comme des fleurs dans un bouquet, mais comme les fleurs sont reliées aux autres parties vivantes de la plante. La beauté d'un poème réside dans l'éclosion de la plante tout entière et nécessite la tige, la feuille et les racines cachées.

Si cette figure semble un peu grandiloquente, on se permettra d'emprunter une analogie à un autre art : le poème est comme une petite pièce de théâtre. L'effet d'ensemble découle de tous les éléments de la pièce et, dans un bon poème, tout comme dans une bonne pièce, il n'y a pas de mouvement de trop ni de partie superflues.» (Brooks, 2007: 365-366)

Para o citado crítico, o sarcasmo constitui a forma mais manifestamente declarada da ironia, ao operar-se uma alteração completa no sentido que aparentemente pretendia demonstrar – «c'est le contexte qui l'effectue, et il est probable que le ton de la voix l'indique».

¹ Cleanth Brooks (2007: 366): «Un renversement complet du sens s'opère ici: c'est le contexte qui l'effectue, et il est probable que le ton de la voix l'indique. Mais la modification peut être d'importance sans pour autant aller jusqu'au renversement sarcastique et sans être soulignée par le ton de la voix. Le ton de l'ironie peut être réalisé par une habile disposition du contexte.»

Pierre Schoentjes (2001) chama a atenção para a obra de Sófocles, que, na sua óptica, contém um procedimento que ficará intimamente ligado à história da ironia, a «**parábase**». Anatole Bailly, no seu *Dictionnaire Grec-Français*, define o termo «**παράβασις, εως (ἦ)**» como «descène du chœur de la comédie s’avançant vers les spectateurs.» (1989: 1457). No teatro antigo denomina-se por «**parábase**» a técnica que consiste em colocar o autor a dirigir-se directamente ao público, por intermédio do corifeu, do coro ou de um mensageiro. Assim o faz Sófocles, na célebre e trágica obra *O Rei Édipo*, em que se serve do *Coro* para pronunciar um aviso contra as consequências dramáticas do orgulho:

«Coro

[Ó habitantes de Tebas, nossa pátria, olhai:
Este é Édipo que conhecia os famosos enigmas
e era o mais poderoso dos homens; ele, a quem
nenhum dos cidadãos contemplava sem invejar a sua
sorte, em que procela de desgraça se vem
precipitar! Assim, aos olhos dos mortais que
esperavam ver o dia derradeiro, ninguém
pareça ser feliz, até ultrapassar o termo da
vida, isento de dor.]

(vv. 1521-1532; 2008: 150-151)

Pierre Schoentjes referencia que a parábase põe o dramaturgo em posição de intervir pessoalmente na ficção que cria, anunciando, ou tecendo comentários aos acontecimentos. A acção interrompe-se e tecem-se considerações que tomam a forma de uma reflexão sobre a história em curso. Dos apartes do teatro clássico à *voz off* do cinema contemporâneo, passando pelas apóstrofes dirigidas aos leitores dos romances do século XVIII, as formas que a parábase pode tomar são múltiplas – «Le résultat minimal est cependant toujours le même: le fil de l’action est rompu et l’ironie peut profiter de l’affaiblissement de la mimésis pour se développer.» (2001: 60). Mas o citado estudioso da ironia acrescenta que, na tragédia dos antigos clássicos, a ilusão do real não é verdadeiramente cortada ou desfeita,

pelas intervenções do Coro, pelo menos para os espectadores da época, que experimentavam e apreciavam sentimentos muito intensos, por oposição a outras épocas e a outros géneros, em que a parábase desfazia, totalmente, a ilusão habitual da ficção, como sucede na obra cervantina do *D. Quixote*.

6. As Formas de Ironia

Num dos estudos que apresenta sobre a ironia, Pierre Schoentjes (2001: 41) elucida que, durante toda a Idade Média e a Renascença, quase até ao dealbar da modernidade, o interesse pela ironia socrática ficará largamente confinado ao conhecimento da obra de Platão. Somente a partir do Romantismo é que a reflexão sobre a ironia ficará renovada, de forma explícita, com a tradição filosófica que remonta à maiêutica de Sócrates. Vários exegetas mencionam que, embora haja algumas alusões ou passagens que refiram que a ironia dramática ou de situação tenha sido reconhecida como tal, antes do século XVIII, trata-se de passagens isoladas, que não tiveram grande efeito no desenvolvimento semântico da palavra. Quanto à «ironia trágica», os anglo-saxões denominam-na de «*tragic irony*» ou de «*sophoclean irony*». Como a nomenclatura o define, este tipo de ironia provém do teatro, mas a sua prática não se limita a esse modo literário; encontramos-a, também, transposta para o romance. Este tipo de ironia consiste no facto de o(s) espectador(es) – ou o(s) leitor(es) – estarem conscientes de ocorrências que as personagens ignoram. Qualquer que seja o género, trágico ou cómico, a ironia apoia-se sobre o jogo das entidades escondidas. Pierre Schoentjes (2001: 50-52) chama a atenção para o facto de os reversos característicos da ironia do destino ocuparem um lugar central, na literatura de ficção. Homero já notara estes reversos surpreendentes da Fortuna; os evangelistas utilizam, regularmente, situações de repentina mudança. Em Homero, também descortinamos alterações súbitas, ou não, do destino ou das situações. Uma das circunstâncias mais exemplarmente paradigmáticas corresponde ao episódio em que Glauco e Diomedes, pertencentes a facções hostis, trocam as armas, evocando a velha máximas helénica dos deveres de hospitalidade:

«Mas troquemos agora as nossas armaduras, para que até estes

aqui saibam que amigos paternos declaramos ser um do outro.»

Depois que assim falaram, ambos saltaram dos carros:

apertaram as mãos e juraram ser fiéis amigos.
Foi então que a Glauco tirou Zeus Crónida o siso;
ele que trocou com o Tidida Diomedes armas de ouro
por armas de bronze: o valor de cem bois pelo de nove.»

(*Ilíada*, VI. 230-236; in Lourenço, 2005: 138)

O conceito de «**ironia dramática**» apenas foi introduzido, na língua inglesa, no século XIX. No ano de 1748, Fielding utilizou o vocábulo «**ironia**» referindo-se à estratégica satírica de uma personagem doida que inventou. Mas é na Alemanha, em finais do século XVIII e início do século XIX, que o termo adquire uma série de novas significações, tendo, o mais relevante, surgido na área da filosofia e da especulação estética, que fez da Alemanha, durante muitos anos, o líder europeu da intelectualidade. Os principais ironologistas desse período form Friederich Schlegel, o seu irmão, August Wilhelm e Karl Solger. Mas Schlegel não conseguiu relacionar o irónico e o trágico. Schoentjes (2001: 61) referencia que, para os modernos, a «ironia de situação», a «ironia do destino» e a «parábase» constituem elementos fundamentais na literatura de ficção; contudo, antes de finais do século XVIII, nenhum destes fenómenos fora abordado sob a categoria de ironia. Também não existe uma explicação pausível que ateste o afastamento/ descolagem conceptual que transformou a peripécia em ironia. Seria necessário esperar pelo dealbar do século XIX, para se ler a primeira análise teórica relevante, consagrada à ironia de situação. Connop Thirlwall, um relevante advogado e professor em Cambridge, cujo trabalho sobre a Antiguidade foi muito influenciado pelos eruditos alemães, inicia os seus estudos pela obra de Sófocles, mas transpõe esta perspectiva literária, invocando uma ironia da História e recordando que as cidades esplendorosas ou os gloriosos impérios estão muito próximos da queda e que as causas do seu declínio são, ironicamente, as mesmas que fizeram a sua glória.

Ao debruçar-se sobre a investigação da evolução diacrónica do conceito em análise, Pierre Schoentjes (2001: 62-64) menciona uma publicação, datada de 1833, o nº 2 de uma revista efémera, *The Philological Museum*, em que Thirlwall anuncia a pesquisa que realizara

sobre a tragédia antiga, intitulada «On the Irony of Sophocles»¹, em que distingue três tipos de ironia:

1. A «**ironia verbal**», correspondendo à ironia da tradição retórica clássica. Contrariamente ao que afiançam os retóricos franceses, Thirlwall não insiste no sema de contrariedade existente no vocábulo, nem coloca a sua tónica no aspecto jocoso da ironia; limita-se, ao invés, a falar, de forma geral, do contraste existente entre o pensamento e a expressão.

2. A «**ironia dialéctica**», correspondendo à ironia dos diálogos platónicos, em que Sócrates finge concordar com as opiniões dos seus adversários, para melhor os confundir.

3. A «**ironia prática**»: para Thirlwall, este tipo de ironia é independente de qualquer forma de discurso e não necessita do recurso às palavras, para existir. Trata-se da ironia de situação e corresponde ao que os anglo-saxões denominam de «*tragic irony*». Connop Thirlwall define esta ironia como uma espécie de ironia imanente, mas, segundo a crítica que lhe tece Schoentjes, aquele parece esquecer que não há ironia na factualidade e que a ironia de situação nasce de um ponto de vista. Assim, a aproximação irónica pode ser efeito do acaso, mas é imprescindível que exista um observador, testemunha do acontecimento irónico. O que Thirlwall procura sublinhar, ao referir que este tipo de ironia ultrapassa as palavras significa que a sua ironia prática deve muito pouco à ironia verbal, mas que tem uma dívida imensa para com a realidade concreta do mundo. De facto, antes de se dedicar ao estudo da ironia em Sófocles, aborda-a por intermédio de uma reflexão sobre a condição humana:

«(...) ce n'est pas uniquement dans les vies des individus que l'impatience et la témérité bornées de l'homme sont ainsi contrariées par le cours des événements : des exemples plus frappants encore sont fournis par l'histoire des États ou des institutions. Le moment de la prospérité la plus grande est souvent celui qui précède immédiatement le désastre le plus catastrophique.» (1833; *apud* Schoentjes, 2001: 63-64)

¹ Connop Thirlwall (1833). "On the Irony of Sophocles". In *The Philological Museum*. Cambridge. Vol.2. 483-537; *apud* Schoentjes, 2001: 63-64.

Já anteriormente Muecke (1970: 21) se pronunciara sobre os estudos caucionados por Connop Thirlwall, ao referir que o Professor de Cambridge concebe a ironia sem a existência de um ironista, facto que, na sua óptica, se revela altamente significativo e demonstra um pensamento bastante elevado. Ao falar de Sófocles, Thirlwall considera que a ironia do destino revela uma força semi-personificada – «the contrast between man with his hopes, fears, wishes, and undertakings, and a dark, inflexible fate, affords abundant room for the exhibition of tragic irony» (1833: 493; *apud* Muecke, 1970: 21). O investigador sofocliano sugere, ainda, que a ironia pode residir na atitude de um observador irónico, ou, então, na própria situação observada.

Schoentjes (2001: 65) referencia que, para Thirlwall, o escritor, em especial o tragediógrafo, cónscio da existência do destino, facilmente perceberá que a ironia é característica da condição humana. Assim sendo, observará as suas personagens à distância, ironicamente, como um deus que contempla a sua criação¹. Contudo, os filósofos especialistas em Antiguidade clássica não se mostrarão muito satisfeitos ao ver a ironia associada às tragédias antigas e instalar-se-á uma grande polémica sobre este assunto, enquanto o novo sentido do termo «**ironia**» se vai, progressivamente estabelecendo (Schoentjes, 2001: 66). Em 1904, no estudo que intitula de «On the So-called Irony of Sophocles», Lewis Campbell recusa a utilização do termo «**ironia**» para caracterizar a arte do tragediógrafo, relembrando que a distância a que Thirlwall se referia, ao reportar-se ao criador e às personagens, não existia, na Antiguidade. Contemplar com ironia as obras e a vida corresponde a uma sensibilidade que também encontraremos em Hugo von Hofmannsthal, quando se interroga sobre a ironia como força motriz da História e sobre as ligações da «**ironia**» com a Literatura.

Kierkegaard (1975 [1840]: XIII-355-356: 230-231) alude à «ironia executiva» ou «dramática», identificando-a com a simulação. Para o filósofo holandês a simulação constitui sempre um acto intencional, de ordem exterior; a ironia, pelo contrário, não é intencional; é

¹ Cf. Douglas C. Muecke (1970: 22): «The dramatic poet is the creator of a little world, in which he rules with absolute sway, and may shape the destinies of the imaginary beings whom he gives life and breath according to any plan that he may choose (...) The eye with which he views his microcosm, and the creatures who move in it, will not be one of human friendship, nor brotherly kindness, nor of parental love.» – Connop Thirlwall, 1833: 490-491.

imane, metafísica. Destaca, ainda, a figura de Teofrasto¹, que identificara a ironia com a simulação: «περὶ ειρωνείας» [sobre a ironia] – a ironia é definida como «προσποίησης ἐπὶ χεῖρον πράξεων καὶ λόγων» [dissimulação mal intencionada dos actos e das palavras].

Ao falar-se de «ironia dramática» pensa-se, muitas vezes, e sobretudo, na ironia do destino ou da sorte (infeliz), para retomar a fórmula de Mme de Staël, que confirma a realidade desta tendência². Mas, de facto, nada exige um contexto trágico, na denominação de ironia dramática. Se atentarmos nas obras clássicas, não é raro encontrarmos textos paradigmáticos, onde se ilustra, claramente, a ironia do destino. Neles, facilmente descortinamos situações de mudança e subversão, como é o caso da célebre e irónica passagem shakespeariana, que tem lugar após o assassinato de César; nesta cena, entra um servo, que se ajoelha, perante Brutus, e o apelida de «noble, wise, valiant and honest»³, quando os espectadores sabem tratar-se de um vilão:

«Antony. Friends, Romans, countrymen, lend me

your ears ;

(...)

Here, under leave of Brutus and the rest,

(For Brutus is an honourable man ;

So are they all; all honourable men)

¹ * Nota da p. 231 (asterisco e não número de rodapé): *Theophrasti Characteres*. Ed. Astius: I. : 4.

² Cf. Wayne Booth (1974: 255): «Dramatic irony always depends strictly on the reader's or spectator's knowing something about a character's situation that the character does not know. (...). Everyone in our culture has experienced many times the peculiar form of suspense that such irony yields – the sense of comic anticipation or tragic anguish with which we are impelled forward toward the discovery.»

³ William Shakespeare (1956 [1949]). *Julius Caesar*. London-New York: The Cambridge University Press. 3.I.125-130: 47.

«Servant. Thus, Brutus, did my master bid me kneel;

And, being prostrate, thus he bade me say:

Brutus is noble, wise, valiant and honest;

Cæsar was mighty, bold, royal and loving:

Say I love Brutus and I honour him;

Say I feared Cæsar, honoured him and loved him.»

Cf. Shakespeare (1956: 3.2.11-30: 53).

Come I to speak in Cæsar's funeral...

He was my friend, faithful and just to me:

But Brutus says he was ambitious;

And Brutus is an honourable man...»

(Shakespeare, *Julius Cæsar*, 3.2.74-89; 1956: 55)

Não nos parece anódino invocar, a este propósito, *As Catilinárias*, onde já Cícero havia utilizado uma expressão análoga, invocando, ironicamente, a nobreza de espírito de Marco Metelo, para desmascarar a sua vileza de carácter:

«(...) foste a casa do pretor Quinto Metelo. E, repudiado por ele, imigraste para casa do teu comparsa Marco Metelo, esse grande homem de quem pensaste, claro está, que havia de ser o mais cuidadoso em te guardar, o mais esperto para te vigiar e o mais enérgico para te defender.»¹ (I.VIII.19. 2006: 42-43)

Num dos livros bíblicos, o de Ester, que em muito se aproxima da narração popular, podemos verificar esta mudança de situação, que, para além de inverter uma situação, a subverte, pela ruína irónica em que os opressores caem – «No duodécimo mês, chamado Adar, no dia treze do mês, data em que se cumpria o édito do rei e em que os inimigos dos judeus pensavam exterminá-los, aconteceu tudo ao contrário, e os judeus dominaram os seus inimigos.» (*Antigo Testamento*, Est. 9-1). Entretanto, relata o livro, a vingança dos judeus é inequívoca e irónica, porque Ester apresentou-se diante do rei, e este ordenou, por escrito, «que o maligno projecto tramado contra os judeus, recaísse sobre a cabeça do seu autor e que este e os seus filhos fossem suspensos na forca.» (*Antigo Testamento*, Est. 9, 25)². O reverso do destino («**peripateia**») pode, assim, acontecer em qualquer sentido: é bastante interessante notar que o feio pode tornar-se bonito, como acontece no conto do

¹ Cf. Cícero, 2006: 43; nota de rodapé 58: «Personagem desconhecida, cuja convivência com os planos de Catilina, Cícero aponta na sua linguagem irónica. Uns manuscritos apresentam o nome *M. Metellum*, outros o nome *M. Marcellum*.»

² Cf. *Novo Testamento*, Mt., 26, 52: «Jesus disse-lhe: “Mete a tua espada na bainha, pois todos quantos se servirem da espada, à espada morrerão”.»; Mt., 23, 11-12: «O maior de entre vós será o vosso servo. Quem se exaltar será humilhado e quem se humilhar será exaltado.»

patinho feio, de Hans Christian Andersen; a própria Cinderela vê o seu destino modificar-se, passando de um estatuto de borralheira a princesa.

Numa versão mais recente e, conseqüentemente, mais extensa e mais completa do artigo por nós analisado, Henri Morier¹ referencia que a «**ironia**» é uma figura de retórica, através da qual expressamos e exprimimos o contrário daquilo que pretendemos fazer entender. Nos dicionários de retórica, invoca-se, não raro, a capacidade de reconhecer a ironia como um dos testes mais evidentes de inteligência e de sofisticação, tal como afiançam Connop Thirlwall ou Kierkegaard², nas análises que efectuam sobre a ironia e a sua prática³; também Morier salienta que a ironia manifesta um sentimento de superioridade – «c'est pourquoi elle convient à Dieu, et c'est pourquoi elle emporte chez les hommes une nuance de dédain. Ironiser, c'est manquer de modestie.» Em 1899, Alcanter de Brahm, sob o pseudónimo de Marcel Bernhardt, publicou o livro *L'Ostensoir des Ironies*⁴, onde sugere que os ironistas deveriam utilizar um marco especial de pontuação, propondo um signo especial, «**o ponto de ironia**», para que o leitor percebesse que o discurso exposto teria um valor exactamente inverso do que significaria, aparentemente⁵.

No citado artigo de Morier, este afirma que, por extensão, «ironia» significa «amar-se piedosamente», sentimento que demonstra uma tomada de consciência «de l'excès de son infortune, l'être se révolte et félicite le Destin, la Providence ou la Cause du malheur, en manière de sombre dérision»⁶. À semelhança das distinções elaboradas por Kerbrat-Orecchioni, Morier divide a ironia em duas categorias, classificando-as de «**ironia directa**» e

¹ Henri Morier (1975). *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 2^e édition. Paris : PUF. 555-595; *apud* Douglas Muecke 1970: 14.

² Søren Kierkegaard (1975: XIII-348: 224): «Les personnes d'un milieu supérieur (il s'agit naturellement ici d'un rang spirituel) parlent le langage de l'ironie comme les rois et les souverains parlent le français, pour que le profane ne les comprenne pas; c'est ainsi que l'ironie est en train de *s'isoler*, car elle ne veut pas être comprise par par le commun des mortels.»

³ Cf. Wayne Booth (1974: 53-54): os ensaios do século dezanove iniciavam-se, frequentemente, com citações de famosos ironistas como pistas/ chave para intenções irónicas. Na contemporaneidade, essa utilização deixou de existir nos ensaios, mas é frequente nos poemas e nos romances.

⁴ Pierre Schoentjes (2001: 163) cita Alcanter de Brahm: «Incontestablement, le Point d'Ironie faut à la ponctuation moderne. Et cette lacune astreint la plupart des hommes à développer de sérieux efforts en vue de l'aperception des différentes formes de chleuisme, d'antiphrase, de mimèse, de charientisme, de maïeutique, d'astéisme et d'humour répandues parmi les ouvrages de l'esprit».

⁵ Cf. Douglas C. Muecke (1970: 48): «What an ironic observer typically feels in the presence of an ironic situation may be summed up in three words: superiority, freedom, amusement.»

⁶ Henri Morier (1975). In *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. 555-595; *apud* Douglas Muecke, 1970: 14.

de «**ironia indirecta**», prevenindo que a gramática não pode determinar nem distinguir as preposições interrogativas indirectas irónicas. Refere, posteriormente, a chamada «**ironia socrática**», alegando que este tipo de ironia, como já pudemos verificar, pelos exemplos supracitados, é uma espécie de ironia destrutiva e arrasadora; por fim, alude ao chamado «asteísmo», que considera uma forma particular de ironia (Morier, 1975; *apud* Muecke, 1970: 218-219).

Henri Morier opera, ainda, uma outra distinção, entre ironia verbal e ironia situacional ou, como ele próprio a denomina, «*ironie immanente*», que surge quando «*les éléments ou conditions nécessaires au jugement ironique se trouvent réunis dans la nature, que ce soit dans l'homme ou hors de l'homme*»; a ironia «*attend le moment de s'actualiser dans la conscience de l'ironiste: on ne rit pas encore, mais il y a de quoi rire*» (*ibidem*: 567; *apud* Muecke: 1970). Esta asserção de Morier – «*dans la nature*» – revela-se, segundo Muecke, inexacta, precisamente porque, na sua óptica, aquele retira a grande maioria dos seus exemplos da Literatura e chega a instituir uma subclasse de ironia, intitulada «*Ironie immanente dramatique*», constituída por exemplos retirados do teatro e do romance. Considera, assim, que o trabalho de Morier está mais orientado para uma perspectiva retórica que para uma perspectiva hermenêutica. Por exemplo, quando fala da questão de por em evidência a ironia, não o faz (como Kerbrat-Orecchioni ou Booth), para falar dos indícios fornecidos ao leitor ou ao auditor, mas para falar de graus de dissimulação, através dos quais o ironista esconde a sua intenção à vítima.

À semelhança do que profere Kierkegaard, a propósito das oposições entre o ser e o parecer, também Schoentjes salienta que é interessante constatar que, quando a ironia de situação serve de princípio estrutural a um discurso, este joga com as entidades escondidas no plano do ser e do parecer: «*Dans le jeu sur l'apparence et la réalité, il existe clairement un élément partagé avec l'ironie verbale où la signification apparente des mots ne recouvre pas le sens réel.*» (2001: 53). Søren Kierkegaard pronuncia-se sobre o que denomina de ironia teórica ou contemplativa, que consiste na apreciação dos absurdos e das vanidades da vida (1975 [1840]: XIII-357: 232). Refere, de igual modo, que, tal como a ironia verbal consiste numa oposição entre o sentido aparente das palavras proferidas e o seu sentido real, a ironia de situação subverte a noção do ser e do parecer, no seio das personagens:

«Notre vision conventionnelle du monde demande l'identité de l'apparence et de la réalité et elle suppose ce qui se ressemble s'assemble. Or, l'ironie est précisément ce qui fait mentir cette vérité. Elle va plus loin sur ce chemin que les proverbes quand ils préviennent que l'habit ne fait pas le moine : pour l'ironie, ce qui brille peut être n'importe quoi... mais certainement pas de l'or.» (*ibidem*: 58)

Kierkegaard diferencia duas categorias, na ironia: uma de carácter imoral, a outra, de índole moral (cf. Jo Labanyi, 1985: 154). A primeira, a ironia romântica, é orgulhosa – o homem é livre de elevar-se acima da realidade através da imaginação, já que todo o conhecimento é ilusório. A ironia romântica nega a História, ao proclamar que tudo é falso. A segunda, que Kierkegaard admira, é humilde; trata-se da ironia socrática – o homem adopta uma ignorância fingida, para provocar o raciocínio, nos outros. A ironia socrática, ao reconhecer a necessidade da mudança sem propor soluções dogmáticas, afirma a História e reconhece as limitações humanas.

Na obra *The Compass of Irony* (1969), Douglas C. Muecke distingue a «**ironia verbal**» da «**ironia de situação**», termos que, posteriormente, foram tomados pela crítica e que actualmente se juntam a outros termos, como «**ironia retórica**», «**ironia de situação**», «**ironia do destino**». Se a «ironia verbal» supõe, geralmente, um ironista consciente da técnica que coloca na obra, e do duplo sentido do seu propósito, a ironia de situação parece menos intencional, uma vez que é alheia ao agenciar dos acontecimentos. Muecke ilustra esta categoria pela imagem do ladrão roubado («*voleur volé*») (cf. Schoentjes, 2001: 25) e assinala que a ironia se opõe à estabilidade sendo, por conseguinte, subversiva. Referencia, também, que a função da ironia consiste em ver a obscuridade e tudo questionar (cf. Labanyi - 1985: 157-158). Para Muecke, supor que o já estabelecido é falso e provisional, explica que ironia afirma a lei da comutação.

Douglas C. Muecke alude à ironia do auto-menosprezo («*self-disparaging irony*»), em que o ironista também utiliza uma máscara, um artifício que se revela positivo, funcionando como um disfarce ou uma «**persona**» – «The ironist brings himself on stage, so to speak, in the character of an ignorant, credulous, earnest, or over-enthusiastic person» (1970: 56). O ironista impessoal («*impersonal ironist*») fala de modo a que a sua audiência consiga apreender o verdadeiro significado das suas palavras; um ironista do auto-menosprezo («*self-disparaging ironist*») apresenta-se, falsamente, como um ser menos inteligente do

que o seu interlocutor (*ibidem*: 58). Para David Kiremidjian, a chamada «ethical irony» reside no facto de a disjunção concebida para criar ou estabelecer a ordem «is also the means whereby the order is destroyed – or, in Hesse’s terms, merely reversed.»; «It is the purpose of art – and specifically of parody – to reveal the ambiguity of opposites in nature.» (1985: 65).

Philippe Hamon assevera que toda e qualquer reflexão sobre a ironia é atravessada por uma problemática que a embaraça, permanentemente, correspondendo a uma eventual distinção entre uma ironia semiótica, que passaria pelos textos, independentemente da sua natureza (escrita, oral, icónica) e uma ironia imanente, referencial, uma ironia do mundo, que não necessitaria de nenhuma mediação semiótica para se fazer notar – «une ironie «référentielle» (ou: «du monde», ou: «de situation», ou: «des choses», ou: «immanente») qui n’aurait besoin d’aucune médiation sémiotique pour se faire remarquer.» (Hamon, 1996: 13). Segundo o *Dictionnaire Historique de la Langue Française*, de Alain Rey (1992), a utilização dos termos «ironia» ou «irónico», falando de factos, dataria do fim do século XVIII. M^{me} de Staël fala de «l’ironie du malheur», em 1807 e a expressão «ironie du sort» surge em 1810.

No artigo intitulado «L’ironie du sort», Martine Lucchesi (*in* Guérard, 1998: 84) observa que a ironia do destino contém um código secreto, que exclui qualquer público. Contrariamente ao cómico, que, supostamente supõe um sujeito inconsciente, no que concerne aos seus defeitos, e, por isso, risível, como anteriormente fizera notar Bergson, para quem o sujeito da ironia é, simultaneamente, actor e espectador da ironia de que se crê vítima. Booth afirma que as reconstruções da ironia raramente são redutíveis às operações gramaticais, da semântica ou da linguística e Muecke (1978: 486) invoca a distinção fundamental verificada entre Kerbrat-Orecchioni e Henri Morier, que não passa pela distinção entre ironia praticada e ironia apresentada (Kerbrat-Orecchioni) ou entre comunicação e observação (Booth), mas entre a atitude de oposição e uma atitude de conciliação, da parte do ironista ou do observador irónico.

À guisa de conclusão: Kerbrat-Orecchioni, Linda Hutcheon e Philippe Hamon mencionaram, a propósito da ironia, que o leitor deve possuir uma tripla competência, – linguística, genérica e ideológica –, para a compreender (cf. Hutcheon, 1981: 150). A competência linguística detém um papel central, no caso da ironia em que o leitor tem de

decifrar a significação que está implícita no enunciado. Os géneros literários, tais como a paródia e a sátira, que utilizam o tropo irónico como veículo retórico, pressupõem este tipo de sofisticação linguística, por parte do(s) leitor(es). A competência genérica do leitor pressupõe o seu conhecimento das normas literárias e retóricas que constituem o cânone, a herança institucionalizada da língua e da Literatura. A terceira classe de competência, a mais complexa, poder-se-ia denominar de ideológica. Uma das críticas mais insistentemente endereçadas ao discurso irónico e paródico é o facto de ser elitista. Este mesmo acto de acusação é dirigido contra a metaficção moderna, que, muitas da vezes, dá a sensação de querer excluir o leitor, que não se encontra no mesmo plano do jogo paródico ou irónico codificado, pelo autor, no texto apresentado. A ironia, a paródia e a sátira «n'existent que virtuellement dans des textes ainsi encodés par l'auteur; mais elles ne sont actualisées que par le lecteur qui satisfait à certaines exigences (de perspicacité, de formation littéraire adéquate)», afiança Hutcheon (1981: 150).

Como pudemos constatar, pelos estudos efectuados, a ironia obriga o leitor a aceitar a insegurança. A dialéctica da ironia não opõe um termo falso a um termo verdadeiro, opõe dois termos, ambos válidos, em sentidos diferentes. A verdade reside no espaço que demarca o sentido literal e o sentido profundo – «El espacio de la ironía nunca se puede llenar de significado, porque no está vacío, sino extrañamente lleno de significados irreconciliables», e postula a incerteza, sempre aliada à ambiguidade, atesta Jo Labanyi – «La ironía se opone al sentido fijo y a la definición clara, para postular un mundo cuyo significado es relativo y ambíguo.» (1985: 150).

7. CONFUSÕES TAXONÓMICAS

7.1. Paródia, Sátira e Ironia

No livro *Anatomy of Criticism*, Northrop Frye chama a atenção para a derivação do vocábulo – «The word satire is said to come from *satura*, or hash, and a kind of parody of form seems to run all through its tradition, from the mixture of prose and verse in early satire» (1990 [1957]: 233-234). Se atentarmos nos dicionários etimológicos e nos dicionários, em geral, constatamos que o vocábulo «sátira» provém do termo grego «σάτυρος, ou (‘o)» (Bailly, 1989: 1735) que, no plural – («σάτυροι») –, designa um drama satírico, em que os

Sátiros protagonizavam um papel cómico. Segundo David Kiremidjian (1985: 5), a sátira é uma forma mais livre e independente que a paródia, razão pela qual, na sua óptica, lhe atribui, Aristóteles, o estatuto de género dramático.

Northrop Frye desenvolve as suas análises em torno de mitos e considera que o mito do Inverno engloba a Ironia e a Sátira, referindo, posteriormente, que esta última exige dois elementos que lhe são basilares e indissociáveis – «one is wit or humor founded on fantasy or a sense of the grotesque or absurd, the other is an object of attack. Attack without humor, or pure denunciation, forms one of the boundaries of satire.» (Frye, 1990: 224). Esta caracterização do Mito do Inverno é encarada numa relação cíclica com o Romance (Verão), a Comédia (Primavera) e a Tragédia (Outono). Frye considera que a sátira levanta o espelho para a natureza – «hold the mirror up to nature» (*ibidem*: 5) e que a paródia, pelo contrário, não tendo uma forma, uma estrutura ou um mecanismo próprios, tem de os adoptar (*ibidem*: 6). A paródia levantará sempre o espelho para a arte, atesta Frye, mas não para a natureza – «its critique is primarily one of form, not the ideas, processes or “objects” of nature; its concern is with the form-content relationship of the original, and it will exploit any incongruity between form and content» (*ibidem*).

Na conceptualização demonstrada por Northrop Frye, na sátira existe referência moral – «there is a moral reference» (1990 [1957]: 235) –, *i.e.*, a sátira é social, na sua intencionalidade, a paródia é puramente formal. Isto não significa, obviamente, que a paródia se recuse a portar um comentário judicativo sobre o texto de fundo que está a ser desvelado.

Wayne Booth estabelece um contraste entre a ironia e a sátira, atestando que a sátira implica sempre vítimas – «Even irony that does not imply victims, as in all ironic satire, is often much more clearly directed to more affirmative matters. And every irony inevitably builds a community of believers even as it excludes» (1974: 28), sublinhando que a ironia «is used in some satire, not in all; some irony is satiric, much is not. And the same distinctions hold for sarcasm.» (*ibidem*: 30). Na esteira de muitos críticos supracitados, Wayne Booth alude à necessidade da existência de duas audiências («*two audiences*»), no que concerne à relação entre a codificação de um enunciado, por um locutor, e à decodificação desse mesmo enunciado, por um alocutário (os que reconhecem a facécia e os que constituem o alvo do gracejo):

«(...) those who will recognize the ironic intention and enjoy the joke, and those who are the object of the satire and are deceived by it. This implies that the ironist has ranged himself with those of his readers who share his superior values, intelligence and literary sensibility; together they look down on the benighted mob.» (1974: 105)

Na obra *Irony*, Douglas Muecke salienta que, na contemporaneidade, se verifica uma reversibilidade e, consequentemente, «art that holds the mirror up to the Nature can now also hold a mirror up to the mirror of art» (1976: 81). Hutcheon adverte para o facto de a escolha de um texto parodiado implicar, obviamente, um acto crítico, de apreciação judicativa, por parte do próprio parodista. Sublinha, de igual modo, que esta apreciação não se reduz, nem pode reduzir-se a um julgamento negativo, pelo contrário:

«C'est seulement quand la parodie est associée à un projet satirique que l'intention impliquée devient négative, dans un sens même plus moral que littéraire. (...) Si la parodie possède de l'ironie, voire souvent de l'esprit, c'est que ceux-ci sont les signaux de cette distance critique réclamée spécifiquement par la synthèse parodique.» (Hutcheon, 1978: 475)

No trabalho supracitado, levado a cabo por Linda Hutcheon, intitulado «Ironie et Parodie: Stratégie et structure», inserto no nº 36 da revista *Poétique*, a teórica conclui que

«Toute discussion à propos de la structure de la parodie comme de l'ironie semblerait donc devoir incorporer une réflexion sur ce que nous avons appelé «stratégies», terme qui demande que l'on prenne en considération, à la fois l'intentionnalité de l'auteur et les modes d'engagement du lecteur. Par exemple, alors que l'acte de parodier est un acte d'incorporation, sa fonction est aussi celle d'une séparation, d'un contraste. A la différence de la simple allusion ponctuelle, la parodie réclame cette distanciation ironique et critique. (...) Mais dans la forme plus généralisée de parodie, une telle naturalisation anéantirait la forme elle-même, en ceci que l'œuvre dans son ensemble ne serait plus lue comme la parodie d'un texte d'arrière-plan. L'identité structurelle même du texte (comme parodie) dépend alors de la coïncidence, au niveau stratégique, de l'interprétation du lecteur et de l'intention de l'auteur.

La forme moderne de parodie que nous étudions ici est différente stratégiquement (mais structurellement assimilable) du burlesque et du pastiche, spécialement dans sa nature littéraire, imitative ou contrastive.» (1978: 469-470)

Hutcheon refere que a paródia moderna poder ser considerada como uma forma literária autónoma, «dans laquelle une distinction consciente, ou un contraste ironique, est provoquée paradoxalement par l’incorporation ou la synthèse d’éléments textuels préexistants» (1978: 474-475). De facto, um dos resultados dessa função contrastiva – afiança Hutcheon –, «est que la parodie ironique peut réellement devenir une forme de critique littéraire; elle a alors l’avantage de rester immanente, métalittéraire (plutôt que paralittéraire), synthétique (plutôt que purement analytique).» A paródia é, concomitantemente, «récréation et création; elle est une critique qui est aussi une forme d’exploration active.» (Hutcheon, 1978: 474-475). Sublinha, ainda, a exegeta, que é esta distância irónica que contribui para fazer da paródia moderna um instrumento de libertação, tanto para o autor como para o leitor.

Linda Hutcheon alerta para o facto de se ter em conta o que denomina de «complications introduites par la possibilité d’une ironie *inconsciente*, non voulue par l’encodeur mais décodée comme ironique par le lecteur». Esta asserção significa que, caso a ironia, «(ou la parodie ou la satire)» escape ao leitor, será lida como um discurso vulgar, neutralizando-se, desta forma, o *ethos* pragmático que confere o fenómeno irónico, pela sua neutralização: «celui-ci lira le texte tout simplement comme il lit n’importe quel autre. Il neutralise l’éthos pragmatique en rejetant le code qui donne naissance au phénomène ironique (parodique, satirique) lui-même.» (1981:150).

Os problemas que revelam maior dificuldade de resolução, a nível da definição provêm da confusão operada entre paródia e sátira (e da sua relação com a ironia). Embora ambas constituam géneros literários, a utilização estrutural do contraste não é obrigatória numa definição formal da sátira, mas é necessariamente obrigatória na definição de paródia (e de ironia). A principal diferença existente entre estes dois géneros reside na estratégia utilizada e nos princípios visados. A sátira, como o demonstram os dicionários e a crítica literária, constitui um fenómeno mais geral, com pressupostos morais, na sua intencionalidade. Linda Hutcheon salienta, na esteira de afirmações anteriormente apresentadas, que a sátira pode servir-se de técnicas literárias – como a paródia –, mas que os seus princípios (ataque aos vícios e às Instituições dominantes) não são considerados, em primeira instância, literários:

«La satire peut utiliser la parodie littéraire comme dispositif structurel, mais cette possibilité n'implique aucune stratégie littéraire intentionnelle particulière (pareillement, bin sûr, la parodie peut décider d'être satirique en intention: de là le ridicule visé, postulé dans les définitions des dictionnaires). Les deux termes impliquent (...) un jugement de valeur, mais il existe entre eux une différence importante. La satire utilise cette distanciation pour porter un jugement négatif sur l'objet de la satire (...). Dans la parodie moderne cependant, un tel jugement négatif n'est aucunement obligatoirement postulé par la mise en contraste ironique des textes ; l'art parodique est à la fois déviation par rapport à une norme littéraire, et *inclusion* de cette norme comme matériau d'arrière-plan intériorisé. Toute attaque réelle aboutirait à son autodestruction.» (1978: 470)

À semelhança de outras formas intertextuais (alusão, pastiche, citação, burlesco, imitação, etc.), a paródia efectua uma sobreposição de textos. Ao nível da estrutura formal, um texto paródico consiste na articulação de uma síntese, de uma incorporação de um texto parodiado (pano de fundo) dentro de um texto parodiante, encaixado no velho texto. Acrescenta, ainda, que o desdobramento paródico não funciona senão para marcar a *diferença* – «la parodie représente à la fois la déviation d'une norme *littéraire* et l'inclusion de cette norme comme matériaux intériorisé.» Quanto à utilização da sátira, ainda que os seus defensores postulem e defendam a aplicação da paródia como um dispositivo estrutural, como veículo literário dos seus ataques sociais, esta não pode ter como alvo senão os textos ou as convenções literárias – «c'est-à-dire comme vehicule littéraire de leurs attaques sociales (donc extratextuelles), la parodie ne peut avoir pour «cible» qu'un texte ou des conventions littéraires.» (Hutcheon, 1981: 140).

Linda Hutcheon (*ibidem*) salienta a confusão taxonómica verificada entre a utilização da ironia na sátira e na paródia. A ironia é, de facto, essencial, no funcionamento da paródia e da sátira, mas utiliza-se de modo diferente, porque revela uma especificidade dupla – semântica e pragmática, como sugere Kerbrat-Orecchioni (cf. 1980: 107-127). É exactamente nesta ausência de diferenciação precisa entre as funções semântica e pragmática que se inscreve a confusão taxonómica entre paródia e sátira. A função pragmática da ironia consiste numa sinalização da avaliação, quase sempre pejorativa. A zombaria – «*raillerie*» – irónica apresenta-se, geralmente, sob a forma de expressões elogiosas que implicam um julgamento negativo. No plano semântico, uma forma laudatória manifesta uma censura trocista dissimulada, uma censura/ repreensão latente. Estas funções de inversão semântica e de avaliação pragmática estão implicitamente contidas no termo grego «*eirôneia*», que

evoca, ao mesmo tempo, a dissimulação e a interrogação. Hutcheon atesta que a paródia não é um tropo, como a ironia; ela define-se, normalmente, não enquanto um fenómeno intratextual, mas como uma modalidade do cânone da intertextualidade.

Linda Hutcheon sugere que a distinção efectuada entre a paródia e a sátira reside, essencialmente, no alvo («cible») visado; a sátira corresponde, assim, na sua perspectiva, a uma forma literária que tem como principal escopo corrigir certos vícios e inépcias do comportamento humano, intentando corrigi-los, ridicularizando-os, pelo riso – «Ridendo castigat mores» – já mencionava Gil Vicente. Os erros e as inépcias visados desta forma são, geralmente, – e continuamos a expor os juízos críticos caucionados por Hutcheon – considerados *extratextuais*, no sentido de que são defeitos morais ou sociais, não literários:

«(...) dans le sens où elles sont presque toujours morales ou sociales et non pas littéraires. Bien qu'il y ait, comme nous le verrons bientôt, une parodie satirique et une satire parodique, le genre purement satirique en soi est investi d'une intention de corriger, laquelle doit être axée sur une évaluation négative pour que soit assurée l'efficacité de son attaque.» (1981: 143-144)

David Kiremidjian refere que a paródia constitui um factor importantíssimo, a nível da evolução dos géneros literários; o recurso à paródia torna-se particularmente relevante quando uma tradição parece estar a desmoronar-se e as suas fórmulas consagradas começam a dissipar-se (1985: 41). O crítico invoca, também, a definição taxonómica do «**burlesco**», que, na sua óptica, deveria ser definida como a categoria mais geral e abrangente, porque parece ser a mais primitiva, a menos disciplinada e suficientemente ampla para abranger a «**paródia**», o «**travestissement**» e a «**caricatura**», que provêm de si. O vocábulo deriva do italiano «**burla**», que significa «*piada*», e denotava, originariamente, não um método artístico, mas um humor baseado no lúbrico. Contrariamente ao termo «**paródia**», «**burlesco**» tem uma acepção «comique ou ridiculisant» (1978: 468). David Kiremidjian (1985: 2) refere que o trabalho burlesco é humorístico, irreverente e de tratamento negativo das maneiras e dos costumes, e dos estilos da arte e da vida. Ulteriormente, invoca Morrilot que, de entre os cómicos, distingue o burlesco, que ri de todas as coisas e que de nada se comove ou apieda – «the comic laughs only at that which is

laughable; the burlesque... laughs at everything, above all at serious matters.» (*apud* Kiremidjian, 1985: 41).

Como pudemos constatar nas análises efectuadas, nem sempre é fácil proceder-se a uma distinção notória entre a ironia e a sátira. Jo Labanyi (1985: 143) refere, a este propósito, que, normalmente, sátira e ironia supõem uma atitude diferente, por parte do autor e do leitor. A sátira foi definida como uma forma de ironia «explícita» ou «militante», porque o leitor percebe que as palavras significam exactamente o contrário daquilo que dizem. A sátira tem um fim abertamente moralizante – acrescenta Labanyi, e sublinha que a ironia pode servir para criticar o social, porém, ao não ser tão óbvia a falsificação do sentido, a crítica que tece torna-se menos clara:

«Una afirmación es irónica si es verdad en un sentido, pero falsa en un sentido más importante. En cambio, la sátira es una mentira total. La ironía puede ser inconsciente, la sátira no. La ironía es ambigua, la sátira no. Por eso la sátira indica muchas veces una actitud dogmática por parte del autor.» (*ibidem*: 143)

Margaret Rose (1993: 88) menciona que algumas discussões recentes sobre a ironia e a sátira criticaram a sátira, pela falta de subtilidade que é inerente apenas à ironia. Para Rose (1993: 86), existem várias diferenças entre paródia e sátira: a paródia pode ser utilizada em tom satírico para atacar um(a) autor(a) ou leitor(a), através da evocação e do escárnio ou zombaria de um trabalho particular com o qual podem estar associados; a paródia, por vezes, visa utilizar, satiricamente, um texto-alvo ou outro trabalho previamente formado para atacar o seu autor ou a sua audiência.

7.2. Paródia e Pastiche

A. S. Byatt alega que tanto o *pastiche* como a paródia constituem formas literárias específicas, que apontam para a natureza fictícia da própria ficção, alegre ou tristemente, brincando com verdades e mentiras, que cabe ao(s) leitor(es) descortinar, mas que, não raro, se torna impossível percepcionar onde começam umas e terminam as outras – «Parody and pastiche are particularly literary ways of pointing to the fictiveness of fiction,

gloomily or gleefully» (in Bradbury & Palmer, 1980: 30)¹; «It plays games with truth, lies, and the reader, teasing him with the knowledge that he cannot tell where veracity ends and games begin» (*ibidem*: 34). Para Robert Burden, o *pastiche* não tem de instituir-se, forçosamente, como um instrumento negativo, podendo, ao invés, desvelar a noção de influência numa escrita que pode constituir – e constitui – afinal, uma reescrita, uma escrita de segundo nível:

«Pastiche may be the result of the conscious recognition of influence and of the fact that the condition of writing is in fact a condition of re-writing. (...) However, deliberate pastiche is often a far from negative device ; it may be used to stress the ironic awareness that language, literary form, themes and motives regularly come to the writer in, so to speak, second-hand form.» (in Bradbury & Palmer, 1980: 134)

Na obra *L'Écriture Imitative*, Annick Bouillaguet comprova que o pastiche e a paródia são polimorfos e, por isso, facilmente susceptíveis de mudar de identidade. Bouillaguet refere que a forma mais reconhecível do «**pastiche**» é a que denominamos de «pastiche de estilo», referindo que a expressão sugere, aparentemente, uma tautologia, ao comportar a definição comumente dada à figura do «**pastiche**». O «pastiche de estilo», sob os seus aspectos canónicos, consiste num texto de dimensão reduzida, de poucas páginas, que fecha repentinamente, terminando ao mesmo tempo que a breve intriga ficticiamente atribuída a um escritor (diferente do seu autor). Pode, no entanto, muito raramente, adoptar uma forma aberta, apresentando-se como uma actividade suficiente que dê a ideia de um estilo – o leitor compreende que o *pasticheur* poderia continuar até ao infinito, sem nada juntar à sua demonstração (Bouillaguet, 1996: 21). Na senda desta crítica, qualquer que seja o valor literário do «pastiche de estilo», repousa sob uma observação prévia, mostrando uma matriz de reprodução em que o poder inventivo pode variar e visa frequentemente um efeito cómico, em parte assegurado pela sua aptidão para se tornar reconhecível, em parte por se prestar ao exagero. O efeito cómico que produz esta figura é duplicado, quando o *pasticheur* toma de empréstimo os seus procedimentos de um precursor... em imitação. Escrever à maneira de... (*ibidem*: 22).

¹ A. S. Byatt, "People in Paper Houses: Attitudes to 'Realism' and 'Experiment'". In Bradbury & Palmer, 1980: 19-42.

Annick Bouillaguet referencia que o «**pastiche**» contém uma dupla tendência, contraditória, designadamente a analogia e a diferença. A criação de um título-pastiche dificilmente pode ser apercebido, no plano do significante, a não ser que se trate de leitores que conheçam a obra de um escritor ao mais ínfimo pormenor. Para tal, concorre a *captatio benevolentiae*, própria do pastiche, que consiste na modificação de um acordo, em que todos os elementos paratextuais visam suscitar essa cumplicidade (*ibidem*: 24); porém, um *pasticheur* não reproduz fielmente um texto; denuncia, ao invés, a impostura da reprodução mimética:

«Il ne s'agit pas, en effet, pour le pasticheur, de reproduire un texte à l'identique, de l'écrire à nouveau. Il faut, au contraire, en faisant jouer à vide la mécanique, rendre suspect le sens initial et suggérer, peut-être, que ce sens n'existe pas. Dénoncer l'imposture par l'automatisme, qui est une dimension évidente du mimétisme, telle est probablement la valeur fondamentale du pastiche (...).»
(Bouillaguet, 1996: 30-31)

O primeiro princípio adoptado pelo *pasticheur* consiste em recorrer a todos os meios de que dispõe, para desnudar o texto *pastiché* (meios, personagens), mas sem os copiar. O *pasticheur* deve fazer coexistir a ilusão «de la reconnaissance et sa dénonciation». Quanto à função ideológica do pastiche, zombeteiro, por imanência, pode estar subjacente a grande lucidez do(a) autor(a) (*ibidem*: 44-45); o «pastiche de género» fica subordinado ao «pastiche de estilo», mas não implica que o *pasticheur* negligencie o estilo. O *pastiche* não se confina à imitação estilística, constrói-se, antes, a partir de um corpus que pode englobar os géneros; a paródia toma como alvo um texto singular, o *pastiche* procura representar um estilo ou um género. Representar não é sinónimo de combater, afiança Bouillaguet (*ibidem*: 166). O comportamento denotado pela paródia revela-se, na opinião da citada estudiosa, simultaneamente honesto e agressivo, ou mesmo libertador, porque o parodista não dissimula o seu alvo.

Bouillaguet refere, ainda, uma outra posição binária, que opõe o parodista e o *pasticheur*; o primeiro, aproxima-se daqueles que efectuam citações; o segundo, compara-se ao plagiário. De facto, o citador – o parodista – reconhece a sua dívida e assume uma relação edipiana, enfrentado o seu predecessor, ao referenciar, claramente, quais são as origens em que se baseia e que parodia:

«(...) prend et à qui il le prend. Ce faisant, il affronte le prédécesseur – le père – comme un rival. Ce que doit faire l'enfant pour pouvoir devenir père à son tour, l'écrivain l'accomplit dans sa sphère : il prend la place de ceux qu'il désigne. Dans la mesure même où il reconnaît sa dette, il accède au système symbolique. Le pasticheur, lui, comme le plagiaire quoiqu'à un moindre degré et dans le seul cas du pastiche intégré, vit un état de violence pré-œdipien.» (1996: 169)

Já anteriormente, em 1982, no livro *Palimpsestes*, Gérard Genette reunira ambos os conceitos dentro de uma mesma noção, a de hipertextualidade, afirmando que não se pode efectuar um pastiche, a não ser que se trate de um género: «On ne peut parodier que des textes singuliers; on ne peut imiter qu'un genre (un corpus traité, si mince soit-il, comme un genre) tout simplement (...) parce qu'imiter, c'est généraliser.» (1982: 92). Genette distingue entre pastiche e paródia, referindo que o pastiche é entendido como imitação, correspondendo, assim, à conservação de um estilo; a paródia institui-se como a transformação de um texto. Destarte, as relações hipertextuais são de duas naturezas – a da transformação, onde se inclui a paródia, e a da imitação, onde se inclui o *pastiche* – «l'imitation d'un style dépourvue de fonction satirique» (*ibidem*: 33-44). Annick Bouillaguet sanciona que, mais do que a paródia, o *pastiche* reenvia à ideia de uma obra-cruzada («œuvre-creuset»), ao integrar diversas composições (1996: 112). Alude, igualmente (*ibidem*: 9) ao trabalho desenvolvido, neste âmbito, por Mikhaïl Bakhtine, que agrupa as duas formas num só género (paródia e *pastiche*), sob a mesma designação, que traduz por estilização («stylisation»). Para o crítico formalista, o estatuto do *pastiche* e da paródia é próximo do dos géneros intercalares – podem integrar-se num segundo texto. Na obra *Esthétique et théorie du roman*, a paródia e a ironia surgem como uma forma privilegiada do dialogismo. Inacessível a uma estilística monológica, poderia ser o objecto de estudo de uma estilística dialógica, ou linguística da enunciação, orientada para a sociologia.

PARTE II

CAPÍTULO I

A PROBLEMATIZAÇÃO DA HISTÓRIA

Linda Hutcheon afiança que a modelização paródica da História se assume como uma das características do romance contemporâneo. De facto, nos romances históricos pós-modernos, cabe ao(s) leitor(es) juntar as peças de um puzzle cuja História perspectivada não corresponde à historiografia canónica e oficial, que chega a ser questionada ou subvertida. Patricia Waugh (1984) sublinha que a História (a)percebida pela contemporaneidade é uma História plurivocal, e os romances históricos fazem notar a heteroglossia de que já falara Bakhtine (2003 [1983]), que domina os registos e a narratividade. A reescrita do passado converte-se, assim, numa busca relativamente aos feitos históricos para que remete (Pulgarín, 1995: 212). Convém, ainda, lembrar que, durante séculos, a Historiografia e a Filosofia foram ciências exclusivamente pertencentes ao domínio masculino, pelo que não se cultivava a narrativa histórica feminina (Ciplijauskaitė, 1988: 157).

HIBRIDISMO NA FICÇÃO DE MÁRIO DE CARVALHO

1. Diálogos com a História

«O senhor doutor é um humorista de finíssimo espírito, cultiva magistralmente a ironia, chego a perguntar-me como se dedicou à história, sendo ela grave e profunda ciência, Sou irónico apenas na vida real, Bem me queria a mim parecer que a história não é a vida real, literatura, sim, e nada mais, Mas a história foi vida real no tempo em que ainda não poderia chamar-se-lhe história»

(Saramago, *História do Cerco de Lisboa*, 2001: 16)

Na esteira da investigação realizada por vários teóricos da Literatura contemporânea, de entre os quais destacamos Barbara Foley (1986), Linda Hutcheon (1989), Umberto Eco (1991), Elisabeth Wesseling (1991) ou Diane Elam (1992), verificamos que o chamado romance pós-moderno faz reviver o interesse pelo passado, estabelecendo, com ele, um diálogo irónico, não um retorno nostálgico. Esta ideia é corroborada por Darío Villanueva, quando, no Prólogo à obra de Enrique Montero Cartelle e de Maria Cruz Herrero Ingelmo – *De Virgilio a Umberto Eco. La novella histórica latina contemporânea* –, afirma que, «puesto

que el pasado no puede destruirse, lo que hay que hacer es recuperarlo con ironía, sin ingenuidad» (1994: XII). O romance histórico contemporâneo herdou do Modernismo a característica que foi designada por subjectivação da História; o narrador focaliza a História a partir do *dedans*, da interioridade, e valoriza a óptica particular. As narrativas ficcionais do chamado pós-modernismo constroem o seu discurso a partir de uma focalização interna, autodiegética –, cabendo ao próprio herói a análise das duas faces da vida/mundo (a interior e a exterior), que vai, sucessivamente, revelando ao(s) leitor(es). A narração não é efectuada sob um ponto de vista onisciente e externo, porque se confessa, abertamente, a ignorância sobre os factos e os motivos que movem as personagens que a narração apresenta (Wesseling, 1991: 132).

A História, analisada na óptica da contemporaneidade, não apresenta uma realidade unívoca, mas uma História em construção permanente («*in the making*»), como acentua Elisabeth Wesseling. Destarte, são os próprios historiadores, como Paul Veyne, Georges Duby, Le Roy Ladurie ou Michel de Certeau quem afiança a multiplicidade de vozes (polifonia), oposta a uma voz histórica única e oficial. A análise dos documentos favorece a reflexão sobre questões aceites, sem hesitação, no passado, e a metaficção historiográfica constrói histórias alternativas, pelas vozes que, de forma autobiográfica, narram na primeira pessoa (autobiografias, biografias e memórias) acontecimentos passados, numa focalização que se caracteriza pela heterodoxia face à História canónica – as vozes dos proscritos, das mulheres, dos silenciados, dos que não constam nos registos oficiais. Verificamos também, na esteira de Wesseling, que, contrariamente ao que afiançam certos teóricos, como Eagleton, o pós-modernismo inquire acerca da utilização do conhecimento histórico, numa perspectiva epistemológica ou política.

Na ficção histórica contemporânea os autores estão cónscios de que tanto a narração histórica como a narração fictícia são constructos humanos, e esta problemática é transportada para os textos (Pulgarín, 1995: 14). São os próprios teorizadores da História quem no-lo afirmam, ao difundirem a ideia de que o passado só nos chega textualizado e que os factos são escolhidos e denominados como tal pelos próprios historiadores, como pudemos constatar, no capítulo teórico dedicado à História. Para Avrom Fleishman, o romance histórico é considerado histórico apenas quando revela certas características, designadamente a distanciação que perfaça o lapso temporal de 40-60 anos; as personagens

têm de conviver no mesmo contexto que as personagens históricas; a força («the shaping force») que subjaz ao romance histórico actua nas personagens, no autor e no(s) leitor(es): «In the course of reading, we find that the protagonists of such novels confront not only the forces of history in their own time, but its impact on life in any time.» (1971: 15).

No entanto, e na senda do que afixam certos teóricos, o romance histórico traduz sempre uma verdade contingente – «historical fiction (...) tells some kind of truth, it clearly does not tell it straight» (*ibidem*: 4).

Albert W. Halsall considera, por seu turno, que o romance histórico mantém o carácter didáctico atinente aos romances do século XIX e defende que o romance histórico-didáctico se confina aos romances que respeitam a historicidade, embora apresentem, de igual modo, a coexistência de personagens factuais e de personagens fictícias – «un roman historique-didactique est un texte narrative qui affirme la coexistence, dans un même univers diégétique, d'événements et des personnages historiques et d'événements et des personnages inventés» (1984: 81)¹. O teórico considera, ainda, pertinentes, no seio de um romance histórico, aspectos como a coerência das referências aos factos históricos, a ontologia dos seres, dos actos que realizam, e da verosimilhança dos discursos que proferem (*ibidem*: 92), assegurados pela autoridade apofântica do narrador². Carlos Mata Induráin (in

¹ Avrom Fleishman defende que existe um acordo tácito, em que se aceita que o romance histórico deve conter um certo número de acontecimentos de cariz histórico, particularmente os que dizem respeito à esfera pública (guerras, problemas de carácter político, etc.), concatenados com o destino pessoal das personagens, de forma a criar-se uma aura de credibilidade ou historicidade. No trabalho levado a cabo por Wesseling sobre o romance histórico, a crítica distingue duas correntes fundamentais na contemporaneidade: o romance auto-reflexivo e o ucrónico. A. Halsall (1984) considera a existência de cinco categorias de subdivisão do romance histórico: A) os que respeitam, sem qualquer hesitação, os documentos apresentados como históricos – «celle de l'historiographie savante, serait occupée, par exemple, par des «biographies» officielles de personnages historiques, composées avec un respect scrupuleux pour la documentation d'archives.» (p. 85); B) os romances em que as referências documentais e históricas são mínimas – «se trouvent ces récits de fiction où les personnages et les événements manquent d'une telle caution documentaire. Ici les références à l'histoire sont minimales; l'anachronisme, l'arbitraire spatial et les personnages imaginaires y règnent.» (p. 86); C) os romances onde se concatenam personagens e acontecimentos factuais e personagens e acontecimentos inventados – «combinent personnages et événements historiques avec personnages et événements inventés dans un monde»; «l'historicité et fictivité se fondent l'une dans l'autre, se groupent ces récits où continue à dominer un certain respect pour l'historicité» (pp. 86-87); D) os romances em que as falas históricas e ficcionais se concatenam e em que abundam falas que a tradição doxástica atribui a personagens históricas e que surgem, não raro, nos dicionários de citações – «Ici aussi l'on rencontre des incidents où des personnages historiques font des commentaires élogieux ou injurieux sur un personnage inventé» (p. 87); E) os romances representam o romance «factual» ou histórico, recorrendo-se ao processo de verosimilhança (p. 92). Vide, a este propósito, Ana Paula Arnaut (2002: 352).

² Cf. Susan Sontag (2007: 99): «La verdad del novelista – a diferencia de la verdad del historiador – permite la arbitrariedad, el misterio, la falta de motivación. La verdad de la narrativa se reabasteca: pues hay mucho más que política y mucho más que el capricho de los sentimientos humanos. (...) La verdad de la narrativa muestra

Spang, 1998: 29-30) atesta o carácter didáctico da História, ao considerar que a Humanidade recebe ensinamentos do passado, asseverando que a experiência acumulada por gerações precedentes, nomeadamente os velhos tópicos da *historia, magistra vitae* ou *historia per exempla docet*, não deixam de ter validade, na contemporaneidade, porque os seres humanos tomam consciência da sua temporalidade, ao conhecer a caducidade de outras épocas. No romance *A Paixão do Conde de Fróis*, sanciona-se a existência destas máximas, quando as vozes do padre e do capitão revelam a consciência da obstinada defesa daquela praça:

«O padre e o capitão olharam-se, por cima da cama. O capitão, com um gesto hesitante de mão, a procurar ideias, foi arriscando:

– Não há dúvida, esta praça já sofreu muito...

– Diz bem Vossa Senhoria – acrescentou o padre.

– Mais, muito mais do que lhe cumpria, sendo o forte insignificante que é. Mas vem sempre a toleima dos homens a contrariar a deontologia natural, vem uma tal soberba... – E o padre suspirou e calou-se, sem saber se tinha ou não ido longe de mais.» (Carvalho, 1993: 188)

O próprio autor, Mário de Carvalho, deixa transparecer esta perspectiva, quando tece comentários ao comportamento do Conde de Fróis e à crescente paixão que a Guerra Fantástica lhe provocam, na alma:

«O Conde de Fróis, à medida que se começa a apaixonar pelo seu trabalho, começa a convencer-se de que está à altura dos grandes da História. Não é por acaso que durante as operações ele está a ler a Guerra das Gálias (sic), de Júlio César, com o seu deficiente latim.» (Carvalho, in Porto, 1997: 66-68)

A auto-reflexividade apresenta-se como outra das heranças modernistas, traduzindo-se nos comentários irónicos tecidos ao passado pelas personagens (aparentemente) históricas, facto que acentua a concepção da precaridade da verdade e dos testemunhos que, ao longo dos séculos, têm sido veiculados pela História. Uma das estratégias da auto-reflexividade utilizadas nos romances contemporâneos é a inclusão de comentários historiográficos metanarrativos, porque o pós-modernismo expõe claramente a ideia de que

aquello para lo que nunca se hallará consuelo y lo desplaza con una disposición curativa ante la totalidad de lo finito y cósmico.»

a História se apresenta como uma projecção da consciência. No romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* são várias as alusões a falas que a tradição doxástica atribui a escolas ou a personagens. No episódio em que Calpúrnio admoesta Lúcio, pelo seu distanciamento relativamente aos gostos e pretensões da plebe, refere que Marco Aurélio há-de passar, como todos os outros, «Subirá aos céus, em apoteose, e levará a filosofia com ele...» (1995: 192), invocando, subtilmente, a máxima latina «*primum vivere, deinde philosophari*». E, neste contexto, num comentário auto-reflexivo, o senador alude a discursos então conhecidos, e proferidos pelo Imperador, que critica: « – (...) Marco Aurélio nada quer perceber. Nunca soube avaliar os mais próximos. Exalta Frontão e Frontão é um parvo; glorifica Faustina, e Faustina não passa de uma mulherzinha irritante e infiel» (*ibidem*: 193). Podemos perceber que a auto-reflexividade também se encontra associada aos comentários tecidos por Marco Aurélio, quando Lúcio Valério Quíncio declara sentir-se lisonjeado, ao ser chamado, à sua presença:

« – Não há razão para teres medo de mim, Lúcio Quíncio. Por que tremes?

– Eu não tremo – dissimulei –, sinto-me surpreendido e honrado.

– Honrado? Não vejo porquê. Sou apenas o funcionário mais carregado de deveres de Roma e um mero inquilino do Palácio... Não me cesarises... – e, mudando de tom:

– Preferes os azuis ou os verdes, Lúcio?

– Os azuis ou os verdes? Não sei que diga, senhor.

– Um cidadão não chama «senhor» a um cidadão. Não sou teu amo.» (*ibidem*: 185)¹

Seguidamente, o *Princeps* reprova o alheamento do jovem perante os jogos circenses e tece comentários que, analisados pelo crivo da contemporaneidade, parecem anacrónicos, embora traduzam, efectivamente, a sua idiossincrasia, bem patente no livro *Pensamentos Para Mim Próprio*:

¹ Cf. Marco-Aurélio (1978, VI, 30: 75-76): «Acutela-te, não te cesarizes, não te impregnes desse espírito, porque é o que acontece. Conserva-te simples, honesto, puro, grave, natural, amigo da justiça, piedoso, benévolo, afectuoso, firme no cumprimento dos deveres.»

«– Sabes? A sede de sangue é tão grande que, não podendo saciá-la nos anfiteatros, iriam saciá-la nas ruas. Se eu proibisse os espectáculos, voltaríamos talvez às guerras civis e às proscricções. Surgiriam outros césaes. Devo correr esse risco?

O Imperador baixou mais a voz:

– As coisas são como são, Lúcio Quíncio. Suporta-as e abstém-te da indignação.» (*ibidem*: 186-187)¹

Embora a História tenha demonstrado que Marco Aurélio era avesso aos costumes sanguinários dos romanos, era o próprio quem declarava que nenhum homem público poderia esquivar-se aos deveres que impõem as relações sociais, independentemente do motivo apresentado². No romance supracitado, um comentário metanarrativo do herói, relativamente aos encómios fúnebres realizados a Trifeno, atesta o irónico comportamento dos humanos, que se adaptam às situações de acordo com os seus intentos:

«Que importa, se uma oração fúnebre não se adapta exactamente ao homenageado? Quem sabe como foi, realmente um homem? Se a morte o não tivesse soprado tão cedo, talvez ainda Trifeno viesse a efectuar as benfeitorias que lhe eram atribuídas. Não é, verdadeiramente, ao homem que viveu, e cujos despojos ali jazem, sobre a pira funerária, na sua inerme materialidade, que se dirigem os elogios. Antes ao projecto do homem que as circunstâncias poderiam ter revelado. Todos, incluindo o interessado, prefeririam ter sido íntimos deste último.» (*ibidem*: 34)

No que concerne à problemática da idiosincrasia da *Pax Romana* e ao domínio imperial da *Cidade Eterna*, é, também, notória uma auto-reflexividade, que parece descortinar a fragilidade a que estão iminentemente expostas, as civilizações. Marco, o (anti)herói do conto *Quatrocentos Mil Sestércios*, tem disso consciência, pelo que afirma, a determinada altura, depois de ter passado por situações de grande aflição – «O problema é esta incerteza funesta dos tempos que correm.» (1991: 82). Numa circunstância em que este revela alguma sagacidade, quebra os protocolos relativos aos contactos com as milícias

¹ Cf. *Ibidem* (VI, 46: 80): «Tal como te repugnam os jogos do anfiteatro e de lugares análogos, porque se vê sempre as mesmas coisas e porque a monotonia torna o espectáculo fastidioso, os mesmos sentimentos experimentas ao considerar a vida de uma ponta à outra.»

² Cf. *Ibidem* (I, 12: 14): «De Alexandre o platónico: não alegar muitas vezes e sem necessidade, de viva voz ou por carta, que se está demasiado ocupado; não se esquivar aos deveres que impõem as relações sociais, sob o pretexto de estar atravancado de afazeres.»

romanas e expõe o facto, não sem alguma ironia e sarcasmo, pela subversão que sabe ter cometido:

«– Acudi-me, bravos soldados de Roma, que acabo de ser alvo de um roubo infame com tentativa de homicídio.

O optio que, meio dobrado, remexia no seu equipamento, levantou para mim os olhos pardos e gelados:

– Ó tu, mas como te atreves a surgir descomposto no meio dum acampamento militar? E quem te deixou saltar a vala sem te espetar com o dardo ou te cortar em fatias com o gládio?

(...)

– És um civil, não deves gritar em frente da tropa! Ora vamos lá a saber o que se passou...» (*ibidem*: 52-53)

No romance supramencionado, deparamos com a dicotomia estabilidade/instabilidade, analisada do ponto de vista histórico da romanidade e visto pelo crivo dos romances da chamada pós-modernidade. De facto, esta oposição diádica verifica-se, também, em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, quando o senador Calpúrnio admoesta Lúcio, pela demolição da casa ajardinada de Pôncio, na altura da reconstrução das muralhas. Airhan já havia indiciado a presença de milícias bárbaras, mas ninguém conferira grande importância às invasões que se aproximavam, à excepção do próprio duúnviro:

«– É importante manter a harmonia entre os notáveis. Não há maneira de te reconciliares com Pôncio?

– Trata-se da defesa da cidade!

– Ora, não há-de ser agora que Roma é vencida. Roma é eterna, como profetizou Virgílio... Quem são esses mouros, afinal?» (1995: 85)

Este passo constitui, a nosso ver, em termos da visão histórica, um dos momentos mais relevantes, nas obras de Mário de Carvalho, em que se menciona o tópico da expansão romana, visto exclusivamente do ponto de vista da cidade de Roma. Se atentarmos em obras como *A Eneida*, facilmente descortinamos a percepção de um império sem fim; no canto atinente aos feitos maravilhosos dos romanos, ouvimos as profecias de Júpiter a Vénus:

«A esses não imponho limites no poder nem no tempo:

sem fim é o império que lhes dei. E até a acerba Juno,

que agora persegue pelo terror mar, terras e céu,

terá um pensar melhor, e comigo há-de proteger

os Romanos, senhores do poder, que envergam a toga.»

(*Eneida*, I. 278-281; in Pereira, 1986: 132)

Vitorino Magalhães Godinho declara que a História «não é o passado a arrastar-se, nem é a evasão do presente», mas a «compreensão da marcha dos homens através do tempo, da marcha de todos os homens, com todas as suas aspirações, os seus anseios, os seus fracassos, as suas vitórias, a história é a liquidação do passado.» (1971: 247)¹. Apenas Lúcio e Marco detêm a capacidade de prever que a linha de demarcação entre a estabilidade e o equilíbrio é muito precária. Todas as outras personagens defendem, afincadamente, essa noção, perceptível em autores como Virgílio² ou Tito Lívio, para quem Roma é eterna e imutável (cf. Collingwood, 2001: 59):

¹ Cf. Mário de Sousa Cunha (2004: 329): «A recordação e a memória condicionaram sempre os meus actos e as minhas decisões. (...) Eu sou aquilo que fui... Um homem sem passado é um órfão de si mesmo. É como um povo sem memória, que ao esquecer a história dos seus maiores é como se desistisse de existir. Um povo sem história não existe.»

² Cf. Virgílio: *Geórgicas*, II. 532-535 (in Pereira, 1986: 130):

«Esta foi a vida que levaram outrora os priscos Sabinos,/ que levaram Remo e o irmão; assim cresceu a Etrúria forte/ e, de tudo quanto há no mundo, Roma se tornou o mais belo,/ e com uma só muralha circundou sete colinas.»

Cf. Virgílio: *Bucólicas*, I. 19-25 (in Pereira, 1986: 124):

«Títo:

A cidade a que chamam Roma, pensei, ó Melibeu,

– tolo que eu era! – fosse igual a esta nossa, onde nós, pastores,
tanta vez levamos as tenras crias, às ovelhas tiradas.

Assim como sabia que os cachorrinhos c’os cães se parecem,
co’as mães os cabritos, assim comparava grandes a pequenas coisas.

Mas esta de tal modo entre as outras cidades ergue a cabeça,
quanto os ciprestes o fazem entre os flexíveis viburnos.»

«Que África ficava longe, que o meu informador exagerava, que os mouros não se atreveriam a invadir a Lusitânia, depois da lição que, antes, tinham aprendido à sua custa, que as novas muralhas de Volubilis os travariam, que, em último caso, sempre uma esquadra lhes afundaria os barcos...

– Não te preocupes, Lúcio, não havia de acontecer logo no teu mandato uma desgraça dessas... – concluía Ápito, com um grande gesto circular.» (1995: 38)¹

Claude Nicolet afiança que cada época ou cada país «invente ou réinvente une Grèce ou une Rome largement marquées par les préoccupations explicites ou implicites de leur temps.» (1990: 17-18; *apud* Pinto, 1999: 571)². Nessa esteira conceptual, Paulo Mendes Pinto (*ibidem*: 571-572) refere que, na actual cultura ocidental, o *topos decadência de Roma* se encontra «naturalmente associado, enquanto imagem preferencial, da própria visão de decadência de cada momento». Ainda no paradigma desta conceptualização, pedimos emprestadas palavras a Pierre Chaunu:

«La décadence, dans la mémoire historique la plus élaborée, la nôtre [...], c'est Rome. Aujourd'hui encore, c'est à l'aune de la décadence romaine que la conscience collective de nos pays, dans le monde postindustriel inquiet, apprécie le risque de la décadence. Les hommes des médias le sentent. Cette sensibilité, je l'ai, non sans quelque surprise, éprouvée, voici quelques années.» (1983: 165)³

O próprio escritor Mário de Carvalho (in Almeida, 2008: 107) afiança esta pertinência, ao afirmar que, «Quer queiramos quer não, não podemos deixar de ser homens do nosso tempo...». Os tópicos do declínio e das ruínas estão muito presentes na obra *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* (cf. Constâncio, 2007)⁴, mas a discussão epocal concernente à

¹ Segundo os testemunhos de Jorge Alarcão (1983) e de José Hermano Saraiva (1983), a paz foi uma constante, na Hispânia, mas os mouros saquearam a Bética, entre 171 e 173; em 175 houve invasões perigosas na Lusitânia, protagonizadas pelos mouros, e C. Válio Maximiano, expulsou-os, chegando, inclusivamente, a persegui-los, em território africano.

² Claude Nicolet, "Rome et les conceptions de l'État en France et en Allemagne au XIX^e". In Wim Blockmans (ed.) 1993. *Visions sur le développement des états européens. Théories et historiographies de l'état moderne*. Actes du colloque organisé par la Fondation Européenne de la Science et l'école Française de Rome. Rome, 18-31 mars 1990 : 17-18; *apud* Pinto (1999: 571).

³ Pierre Chaunu (1983). *Historia y decadencia*. Barcelona: Juan Granica Ediciones, 165; *apud* (Pinto, 1999: 571-572).

⁴ Num dialogismo muito interessante, Mário de Sousa Cunha faz transmigrar a personagem do duúnviro para o seu romance, *Marco Aurélio. Diis Manibus*. O autor dá continuidade ao episódio ocorrido em Roma, em que o jovem, que tanto admirava o Imperador, é por si admoestado. O discurso proferido pelo próprio Marco Aurélio

ideia de História mantém-se, de igual forma, quer neste romance, quer no conto narrado por Marco. A instabilidade que perpassa nestas obras e os acontecimentos antecipam as desagregações hodiernas, funcionando como metáfora das fragmentações e das desuniões verificadas, quer ao nível das instituições, quer ao nível das mentalidades (cf. Constâncio, 2007: 53):

«As minhas preocupações não podem deixar de estar presentes nos livros que faço. Quando escrevo um livro sobre a Lusitânia romana – *Um Deus Passeando...* (sic) –, deve ser claro para o leitor que estou a pensar nos dias de hoje, sem com isso procurar fazer um paralelismo estrito, que as situações não são comparáveis. Essa inquietação minha está lá. Alguma coisa na queda do Império Romano me incomoda. Porque eu percebo mal. Sei que há bibliotecas sobre o assunto, mas não percebo muito bem.» (Carvalho, in Cotrim, 1996: 46)

A temática da iminência do perigo revela-se, também, um tópico recorrentemente parodiado, em obras posteriores e mais recentes do escritor em análise. No romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Joel Strosse exprime a sua opinião a Jorge e a Vitorino – algumas vezes reiterada pelo narrador – a propósito do *topos* da decadência: «– Notem: quando a arte desaparecer, e isso pode suceder dum momento para o outro, a civilização estará no fim. Um belo dia acordamos e já não temos a civilização.» (1996: 156); «Concedamos que Joel tinha razão e recolhamo-nos para alguns tópicos íntimos sobre a decadência desta civilização» (*ibidem*: 31)¹. No conto *Há bens que vêm por mal* (in *Contos Soltos*), o furriel, desgostoso, declara que a barbárie está sempre latente, acrescentando, posteriormente, de forma irónica, que o conflito também é iminente,

deixa transparecer a ideia, subtil, das feridas que a guerra, sempre iminente, deixa marcadas, na alma dos seres, que acabarão por desaparecer e voltar, num ciclo interminável:

«A paz voltou ao país. Mas estou convencido que a chaga feita e profunda que os bárbaros abriram na carne daquela terra que me é tão querida – apesar de a não conhecer! – demorará ainda a cicatrizar. Vitorino disse-mo nos seus relatórios. Eu adivinhei-o na tristeza e na melancolia da correspondência de um velho conhecido meu da Lusitânia, Lúcio Valério Quíncio... As feridas hão-de permanecer ali durante muito, muito tempo. Mas isso pouco importa; no fim, também elas acabarão por sarar. Tal como o resto, como a doença que é a própria existência humana, com as suas dores e as suas feridas, os seus sonhos e esperanças.» (Cunha, 2004: 249).

¹ A propósito da temática da decadência, o escritor, em entrevista, alega que procura fugir a esse *topos*, muito embora o encontremos parodiado, nas suas obras: «Eu procuro guardar-me das retóricas da decadência, que são cíclicas e vêm de tempos remotos. O discurso da decadência surge mesmo em períodos que consideramos áureos, ou de grande pujança histórica. Em Portugal encontramos-lo desde as cantigas de escárnio. (...) Não quero ser catastrófico, mas o facto de estarmos sistematicamente em último lugar em todos os índices de qualidade respeitantes aos países ricos (...) aflige, tanto mais que não se vê vontade nem capacidade para inverter a situação.» (Carvalho, in Martins, 2004: 43).

possivelmente devido ao clima; e que, em qualquer momento, a loucura dos seres humanos pode despoletar os seus recônditos deleites mortíferos e homicidas:

«– (...) Aqui não há guerra, é verdade. Isto não é Moçambique ou a Guiné, mas a violência, a barbárie estão latentes por todo o lado. É do clima, penso eu. A atmosfera é podre... Outro dia apareceu um saguim pequeno na parada. O bicho vinha assustado, guinchava, andava perdido da mãe, decerto. Sabem o que é que aconteceu? (...) Aquela malta, ululante, fora de si, trepava às árvores, atirava pedradas, corria desaustinada, e não sossegou enquanto não deu conta do pobre do bicho e o deixou esmagado na parada. Tinham ganas de matar, era o que era. Tinham necessidade de matar...» (1986: 38)

No romance situado em Tarcisis, aquando da captura de Arsenna, deparamos com uma cena de horror, violência e extrema agressividade. A punição que se pretende para o salteador é, de facto, a tortura, numa das suas formas mais malevolamente aprimoradas:

« – Que vais fazer de mim, duúnviro? – perguntou-me a medo.

A turba, lá fora, manifestou-se num clamor desaustinado. Os de trás, que não podiam ver-nos, perguntavam aos da frente, comprimidos contra as grades, o que se passava.

– Sê inflexível, duúnviro! Não tenhas piedade desse energúmeno!

Uma voz, isolada, bem nítida, bradou: «que seja em memória de Pôncio Módio!». E começou a escandir: «Aos cães! Aos cães!»

Logo o coro cresceu, cada vez mais raivoso: «Aos cães, aos cães!» As caras apertadas contra as grades agitavam-se, vermelhas, congestionadas, hiantes, revelando tal selvajaria que cheguei a temer pela solidez das barras.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 117)

O conto *Quatrocentos Mil Sestércios* e o romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* iniciam-se *in ultima res*, e ambos os narradores expõem, numa longa analepse, factos anteriormente experienciados. As duas narrativas abrem com um quadro da vida privada, em que as emoções dos narradores estão fortemente presentes, muito embora os estados de alma sejam, inquestionavelmente, diferentes. Num discurso analéptico, somos confrontados com um quadro histórico, em que se insere a vida dos protagonistas, em locais periféricos e distantes de Roma. Como muito bem notou Maria de Fátima Marinho (1999),

Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde foca vários episódios de índole histórica, como o surgimento do Cristianismo e o estranhamento que tal facto provoca nos pagãos.

Natália Constâncio (2007) declara que, pela boca das personagens, se referem outros acontecimentos históricos, como a conspiração de Avídio Cássio, o banimento dos bárbaros, por Caio Maximiano, para a sua procedência, ou as loucuras de Cómodo. Na obra, verifica-se, inquestionavelmente, um dialogismo com o domínio referencial dos universos literário, político, filosófico ou cultural greco-latinos. A toponímia específica e o vocabulário classicizante concorrem, de igual forma, para atestar a cor local e a historicidade da obra. Nessa abordagem referencia-se, ainda, que os ditames e os postulados clássicos da Teoria da Literatura atestam a inexistência referencial do *topos* de lugar, pelo que, taxonomicamente, o romance não seria considerado histórico; todavia, esta ambiguidade de confluência dissipa-se, quando verificamos, na esteira de Elisabeth Wesseling (1991), que o romance contemporâneo não apresenta como principal escopo reproduzir o passado, mas revisitá-lo, de forma paródica ou irónica (Eco, 1991; Hutcheon, 1991; Villanueva, 1994; Herrero-Olaizola, 2000), chegando, inclusive, a anular a existência dos *topoi* espaço-temporal, ao forjar uma nova(s) História(s) e locais alternativos. De facto, a História oficial e canónica, embora surja textualizada e transmitida como certa, constitui «una construcción imaginaria» e, pelo processo da imaginação, «ha de ser inventada para ofrecer la contraréplica igualmente imaginativa del discurso oficial.» (Pulgarín, 1995: 207).

No conto *O Conde Jano* surgem, também, representadas imagens de costumes epocais, designadamente o momento em que os filhos de Jano são adestrados no manejo das armas, ou o momento em que o conde regressa da longa viagem, do Santo Sepulcro, ao fim da tarde, coincidindo com a volta da montaria, realizada pela manhã. A representação da vida dirige-se, também, para os elementos íntimos, domésticos e quotidianos da vida familiar, tanto no caso da esposa de Jano, que conversa com o padre, ou está no tálamo, com o marido, como no círculo principesco, em que se encontra a infanta, no leito. Observemos alguns exemplos:

«Aos primeiros sinais do dia, deslizou Jano, muito de mansinho para fora do leito. A mulher, aparentemente adormecida, mereceu-lhe um olhar terno e um brando gesto condoído» (*O Conde Jano*, 1991: 119)

«A princesa não estava deitada. Sentava-se numa esteira, entre coxins, perto da janela»
(*ibidem*: 98)

«No fundo de mim, eu – que sou capaz de muita coisa – seria incapaz de entregar a infame Lícia para ser coberta por um touro (...).» (*Quatrocentos Mil Sestércios*, 1991: 34)

«Mara e eu, apertados um contra o outro, debaixo do meu manto, decidimos que havíamos de refazer tudo (...). E nisto Mara falava e falava e falava e falou até que nascesse o sol.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 18)

A cor epocal também é demonstrada, no conto *O Conde Jano*, precisamente no momento em que ocorre a escolha das armas. Auerbach (2004: 362) chama a atenção para a «técnica do holofote», já empregada muito tempo antes de Voltaire, em que se ilumina excessivamente «uma pequena parte de um grande e complexo contexto», deixando na escuridão tudo o resto. Se atentarmos no episódio supramencionado, poderemos incluí-lo nesta acepção. Naquela sala, onde se encontram as armas do senhorio, a condessa procura, às escuras, a arma que a vitimizará. Embora a sala seja sombria e lóbrega, a narrativização focaliza, através da supracitada técnica, cada movimento executado pela esposa de Jano:

«Agora tacteava, lenta, entre as espadas, ordeiramente encostadas a um canto. Rejeitou uma toledana, de punho trabalhado e cravejado de pedraria, que primeiro lhe chamara a atenção, para desprender da parede um alfange mouro, rico e dourado, tomadia do conde nas correrias da Síria.

Desembainhou a lâmina recurva e, sem pressa, experimentou-lhe o gume com os dedos. Um fio de sol rompeu da seteira e despertou um brilho colorido num escudo armoriado.» (1991: 129-130)

Num pequeno conto, ironicamente intitulado *A Simetria*, há um rei morto pelo irmão, que vem a ser morto pelo sobrinho, com grandes e requintados processos de tortura. A descrição dos pormenores macabros que levam à morte da personagem, num cenário histórico, fazem ecoar a época medieval, remetendo para a «técnica do holofote», ou da pormenorização cinematográfica:

«O lajedo foi-se tornando escaldante, abrasador, e o fumo, agora aos borbotões, começava a sufocá-lo. Moveu-se descoordenadamente, aos baldões, como um fantoche. O calor crestava-lhe a planta dos pés, obrigando-o a saltar. Então, de repente, fez o que todos esperavam. Na aflição, tomou balanço, hesitou, voltou atrás e lançou-se com força para o cimo da outra torre. (...)»

Mas esta segunda torre era oca e estava cheia até cima de uma cinza branca e fina que, lentamente, lhe quis absorver o corpo.

Das muralhas, o rei sorria, assistindo à lenta imersão de Meresbal e à luta desesperada para se manter apoiado no rebordo.

Em pouco, só a cabeça estava a descoberto e pelas ruas da cidade ecoavam os gritos de Meresbal, urrando de pavor.» (in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 40-41)

Georges Gusdorf enfatiza a perspectiva individual presente no romance histórico, a partir da tradição romântica, ao admitir que a biografia e a autobiografia constituem a base da compreensão histórica, «qui s'impose à partir du moment où l'on admet que ce n'est pas l'homme qui est dans l'histoire, mais l'histoire qui est dans l'homme» (1992: 451). A transcendência da História (outra característica modernista) também influencia o romance histórico pós-moderno. Neste nível, evocam-se motivos míticos, favorecendo-se o paralelismo existente entre as personagens e os acontecimentos com aquilo que Wesseling define como as «estruturas arquetípicas transhistóricas» (1991: 80).

2. Mecanismos de Desarticulação da História

A denominada focalização múltipla, ou a erupção de várias vozes, implica, obviamente, a parcialidade do conhecimento histórico e a contingência da verdade. Ao tentar ultrapassar os limites da linguagem, o romance contemporâneo abdica da linearidade temporal, o que implica, não raro, a fragmentação do discurso narrativo. Diane Elam assevera que o chamado romance pós-moderno, ou contemporâneo, «offers no perspectival view; it is an ironic coexistence of temporalities» (1992: 13) e sublinha que, por oposição ao projecto modernista, o pós-modernismo preenche este reconhecimento pela retrospectiva (ou pós-escrita – «post-scripted»), através de uma irónica temporalidade (*ibidem*: 38); conclui, então, que a relação que o romance hodierno mantém com o passado é de silêncio e incerteza – «Silence and uncertainty – the ironic relationship to the past.» (*ibidem*: 42).

Fernanda Irene Fonseca (1992: 255) alerta para o facto de, ao destruir-se a linearidade de uma representação cronológica do tempo, o romance tornar patente e explorar a «*linearidade do texto*». Refere, de igual modo, que, ao recusar a submissão do «*ritmo narrativo*» ao ritmo da sucessão cronológica, acaba por colocar «no cerne da criação romanesca a pesquisa de novas soluções para o desenvolvimento da *temporalidade interna da narração* (do seu ritmo)». Em muitos dos romances contemporâneos, a unicidade do narrador é posta em causa, pela alteração da voz que narra, ou por diferentes registos discursivos e estilísticos, facto que provoca alterações, ao nível da estrutura capitular tradicional, como acontece, a título de exemplo, em *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. Mário de Carvalho corrobora esta perspectiva, quando refere que, no romance mencionado, «coexistem estilos muito diversificados, cuja discrepância eu fiz até marcar graficamente, consoante a voz que se ouve, conforme a personagem que fala.» (Carvalho, in Porto, 1997: 60).

No romance ocorrido em Tarcisís, as perspectivas divergentes perante o surgimento de uma nova religião permite (re)pensar, literariamente, a reconstrução do passado transmitido pelo discurso narrativo que apresenta perspectivas múltiplas e antagónicas¹. Lúcio, defensor dos preceitos caucionados pelos filósofos estóicos, não compreende as prédicas de Iunia, nem a concepção daquele estranho Deus, defendida pelos da *cura christianorum*:

«– Filho do Deus todo-poderoso!

– E esse tem muitos filhos?

– Um único. Que mandou à terra para nos salvar e que vocês crucificaram.

– Vocês? Eu nunca mandei crucificar ninguém, nem tenho poderes para isso. Não há machado nos meus feixes. Aliás, seria difícil crucificar um peixe. Anatomicamente é complicado.

Nesse momento, a irritante serenidade das feições de Iunia, que não excluía uma estranha dureza, alterou-se levemente. Senti um ligeiro franzir dos lábios, um desviar de olhos e uma respiração mais funda que me devolviam a medida – julguei – da minha incorrecção:

– O filho de Deus tem forma humana e veio ao mundo para nos salvar. A ti, também.

¹ Linda Hutcheon (1988: 66): «What has surfaced is something different from the unitary, closed, evolutionary narratives of historiography, as we have traditionally known it: as we have been seeing in historiographic metafiction as well, we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners (...).»

– Não me importo de ser salvo. Ninguém se importaria, acho eu. E esse peixe que vocês por aí pintam, o que é?

– *Ichtús!*

– Eu sei, também falo grego.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 136-137)

Quanto aos problemas epistemológicos, os romancistas do século XIX já apresentavam uma reflexão sobre o assunto, em excertos introdutórios às suas obras, embora não fizessem parte da tessitura narrativa; o chamado pós-modernismo herda do modernismo uma situação narrativa em que podem concatenar-se comentários metahistóricos no próprio romance e chega mesmo a discutir, de forma irónica e paródica, o processo de narração dos factos e a composição da diegese.

David Kiremidjian (1985: 58) assevera que a paródia chama a atenção para o dualismo conteúdo/ forma, no interior do próprio artefacto. Na obra *A Paixão do Conde de Fróis*, o narrador tece comentários metanarrativos ao modo como as personagens morrem em combate¹, explicitando, ironicamente, que os leitores estão «afeiçoados a um certo dramatismo nestas mortes», porém, «Na vida real, como esta que se conta é, não ocorrem assim as coisas. Truz! Um tiro e já está o cavaleiro no chão, tão subitâneo que nem temos tempo de lhe ver o volteio das botas pelo ar.» (1993: 125). Num outro comentário metanarrativo menciona, ironicamente, que ao narrador cabe contar a verdade e nada mais que isso:

«Seria talvez a altura de o autor, que nunca no decorrer da narração deixou de mostrar alguma admiração pelo conde e governador de S. Gens, lhe pôr na boca ou no pensamento uma tirada dramática, de burilado recorte, dando conta do agastamento com a traição que assim era perpetrada. Mas a história tem os seus pruridos de verdade que se sobrepõem às parcialidades do autor e este vê-se constrangido a relatar o que ao conde callhou dizer, e não o que ele gostaria que o conde dissesse.» (*Ibidem*: 199-200)

Numa observação similar, ironicamente, o narrador de *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto* chama a atenção para procedimentos retórico-estilísticos, provindos da Antiguidade, e que largamente se desconhecem, na contemporaneidade:

¹ Vide, a este propósito, o artigo de Maria de Fátima Marinho, intitulado “O Sentido da História em Mário de Carvalho” (1996: 257-267).

«Abra-se aqui uma analepse, que é a figura de estilo mais antiga da literatura, vastamente usada pelo bom do Homero, quando não dormia (...). Os cineastas – deslembados de Homero ou Camões – estão candidamente convencidos de que foi o cinema que inventou a analepse, a que chamam *flash-back*.» (1996: 20-21)

Na *captatio benevolentiae* da obra *Contos Soltos*, o autor esclarece que a (pseudo)verosimilhança presente no conto *Há bens que vêm por mal* apenas confirma os cânones da retórica clássica, ao prescrever a existência da localização espaço-temporal da acção; no entanto, todas as acções decorridas no universo romanesco somente fazem parte da ficção, como podemos constatar no excerto citado:

«Fica aqui declarado que este meu Timor, apesar das tintas de documentação histórica e dos arremedos de cor local, é um lugar de pura ficção. Aquela pseudoverosimilhança, com referências a lugares, datas, acontecimentos, tem que ver – e só – com as exigências da própria narrativa.»
(1986: 10)

Na esteira conceptual defendida por Amalia Pulgarín, o pós-modernismo não recusa a existência de uma ancoragem referencial, mas problematiza ou questiona a actividade completa da referência. No que concerne à utilização do material histórico, que é incorporado nas ficções narrativas hodiernas, é sempre nebuloso; a História nunca é reflectida cristalinamente (1995: 48). Linda Hutcheon (1988: 153) apresenta uma radicalização, neste contexto, ao afiançar que a metaficção historiográfica ensina os leitores a ver os referentes como imaginados.

A problemática do esbatimento das fronteiras entre a verdade e a ficção é, também, pormenorizadamente transmitida pelo narrador de *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, ao apresentar a ancoragem referencial de um *topos* topograficamente inexistente, ou pelo autor, como sucede com a localização de Tarcis, em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*:

«É que não há lembrar de Tebas passadas, mas concretas, ainda que inventadas, ruínas hoje vergastadas do vento, calcadas a passos distraídos de pequenos nómadas ou açodados pastores, ou telúricos lavradores, que pensam tão-só fincar enxada na gleba (...).

Não tem sete nem cem portas, assinaladas pela lenda, esta Tebas minha que sei. Tem cem torres e mil portas que poderia contar e descrever, deambulando-lhe em torno das muralhas, numa vastíssima extensão. Nem se situa, tão-pouco, em território conhecido dos velhos compêndios a Tebas de que falo.» (1996: 33-34)

«Tarcis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcis, nunca existiu» (1995: 11)

A análise de *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* demonstra que a perspectiva da História, no romance pós-moderno, surge como a apreensão subjectiva dos factos, porque a reflexão das personagens adopta, muitas das vezes, uma perspectiva interrogativa ou irónica, fazendo salientar a relatividade com que a metaficção historiográfica – e a própria História – encara os factos, sempre numa perspectiva de relativismo e parcialidade:

«Na minha frente, o busto de Marco Aurélio Antonino quase sorria, de olhos levantados ao alto. Pedra, gelado mármore, a contemplar a posteridade, desatento de mim e das minhas súplicas. Como podia um homem tão clemente, tão ciente da relatividade das coisas e das opiniões, publicar normas assim inflexíveis e arbitrárias?» (1995: 285)

Para alguns teóricos do chamado pós-modernismo, a documentação intercalada nos romances, ao invés de intensificar o verismo da História (em obras que se pretendem históricas ou testemunhais), faz acentuar a dúvida e a irreabilidade, próprias da ficção, apesar do pretensão tom realista, pelo recurso ao princípio irónico. O carácter efabulador das ficções manifesta-se pela falsidade das fontes, ou pelo recurso a narradores oniscientes, que dominam a narração e manipulam, ironicamente, o material (pretensamente) histórico, e o leitor está consciente deste processo. Lélia Parreira Duarte (2006: 39) referencia que os sinais dirigidos ao receptor, indicando-lhe o carácter de jogo e de autoparódia do texto, tornam visível o material utilizado e a ironia que subjaz à elaboração da narrativa. Por vezes, o autor ironiza a construção narrativa, ao desnudar os artifícios do texto, cuja tessitura deixa ver simultaneamente o seu direito e o seu avesso. Fala, portanto, de ironia com ironia. Esta circunstância está bem patente no enunciado proferido por Marco, onde o discurso histórico

é apresentado como contendo duas faces (e indo, assim, ao encontro das teorias que defendem a polifonia) – o que aparenta heroicidade e dignidade é, na essência, cobardia:

«Ah, em Miróbriga fizeram uma pequena estátua do optio. É considerado um herói. Dizem que o militar matou a urso Tribunda e mais quinze ladrões que a fera – dotada de poderes sobrenaturais – comandava, antes de sucumbir ao número, após um combate homérico, que fez tremer o chão. Os magistrados até evocam aquele exemplo, nos seus discursos.

Quando passar por Miróbriga, deporei uma coroa de louros no monumento. Haja respeito pelos falecidos, para mais, heróis... (*Quatrocentos Mil Sestércios*, 1991: 82)

Como salientámos anteriormente, no domínio do romance contemporâneo, são enfocados aspectos periféricos da sociedade, como a vida de um indivíduo, por isso, a História é assumida como uma disposição dicotómica (híbrida) da concatenação de factos e de deambulações imaginativas. Denuncia-se, assim, de forma manifestamente declarada, a crise da História como ciência, facto que se repercute na crise da totalidade (Pulgarín, 1995: 16). Elzbieta Sklodowska chama, também, a atenção para a impossibilidade de aceitação da pretensa verdade contida no discurso historiográfico, alertando para o facto de que qualquer discurso se baseia na manipulação do referente (1991: 27). Na contemporaneidade, a História é encarada numa perspectiva plurivocal e múltipla, e há a noção perfeita da relatividade dos factos, que podem ser omitidos ou, em última instância, anulados, ou subvertidos (cf. Herrero-Olaizola, 2000). O que se relata poderia muito bem ter sucedido; a sua narração depende, exclusivamente, da vontade e da voz que perspectiva a enunciação, como salienta o supra referido herói de *Quatrocentos Mil Sestércios*:

«E antes que Víscon continuasse, com uma interminável teoria de auto-elogios, eu peguei nos sacos e desandei para casa, não sem primeiro o ter dardejado com um olhar severo. De certeza, a história era muito mais complicada, o próprio Víscon não estaria porventura inocente, mas, enfim, não era a altura de aprofundar... Medroso, muito avesso a inquirições da Justiça, Víscon tinha prevenido as complicações.» (1991: 81-82)

Nas *Deambulações de Cat' e Gat'*, certa noite, as personagens pernoitam entre dois exércitos que estavam na iminência de travar batalha. Decidiram, então, optar por uma

rápida solução, para saírem dali com vida. Fingem-se adivinhos e disseram ao general de uma das hostes e ao comandante da outra que teriam de combater um deus, que não os perdoaria, um, por ter chegado primeiro, o outro, por ter sido o último. Os exércitos abandonaram o local e marcharam, «cada qual para seu destino.» Entretanto, *Cat'* questiona *Gat'*:

« – Não te apoquentas teres alterado assim o rumo da História?

– Ou o rumo da História passava por nós e não foi mudado – respondeu *Gat'* – ou foi mudado por ser inconstante e lábil, merecendo sê-lo. Seja como for, alguém saberá sempre apresentar seiscentas razões para que os exércitos se vão bater lá em baixo, à beira do rio, e não aqui.» (*A Manipulação histórica*, in *Fabulário*, 1998: 111)

A História que, metaforicamente, se apresenta no livro *O Fabulário* corresponde a uma visão altamente opressora do quotidiano, de onde parece não haver redenção. Vários exemplos testemunham o desalento e a prostração em que se vive, quer pela ambição em demasia, quer pela incapacidade de solucionar os problemas com que os seres humanos se deparam, no quotidiano. Numa dessas pequenas histórias insertas no capítulo *Países*, afiança-se que um rei quis conduzir o seu famélico povo em direcção a «uma ilha verdejante e fértil que conhecia.» O percurso teria de ser realizado no lapso temporal de uma hora, por entre «uma língua de areia de muitas milhas, aproveitando a maré baixa.»

O desencanto com que finaliza a pequena narrativa é irónico e chocante e, de alguma forma, subverte a expectativa dos leitores, que lêem rapidamente a história, no intuito de fazer coincidir o desfecho com um desenlace feliz, para aquele povo. Debalde, porém. Ao entrever alimentos a que só os mais abastados têm acesso (marisco), o povo detém o périplo e começa a comer, a comer... Em vão pronunciou, o rei, admoestações e castigos:

«Não tardou que a maré viesse impetuosa, à velocidade do galope de um cavalo. Os quinhentos e setenta e sete membros daquela caravana, que formavam todo o povo, pereceram afogados.

E depois? Olhem: chegou o rei sozinho à ilha e aí ficou rei sem povo.» (in *Fabulário*, 1998: 26)

Uma outra pequena história sanciona esta noção irredenta da História, com uma «tonalidade trágica» (cf. Mexia, 2004: 3), numa espécie de moralidade que se pretende

transmitir. Parece ecoar, na voz do narrador, a grandeza dessa nação-império que fomos, no passado, mas que se desmoronou, exactamente como sucede com a queda do império romano, cuja destruição se vislumbra e antecipa, em obras como *Quatrocentos Mil Sestércios* e *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*:

«O rei de um país estava cheio de tédio, de maneira que ordenou a mobilização geral e decidiu invadir a Índia, que ficava longe.

Foram muitos anos de guerras e conquistas, o rei sempre à frente. E conquistaram a Índia.

Mas quando o rei quis regressar, com o seu exército, já ninguém se lembrava de onde ficava o seu país.

Tinham-no perdido.» (in *Fabulário*, 1998: 23)

Amalia Pulgarín (1995: 38) chama a atenção para a linguagem utilizada nos discursos insertos nas narrativas ficcionais, que adoptam especificidades (imitam-se discursos presentes nos livros de fotografias, nas escrituras oficiais, na linguagem popular e vulgar, etc.). Refere, ainda, que esta mescla de linguagens revela, por parte do(s) autor(es), uma utilização consciente de estereótipos linguísticos, funcionando como interferências que podem acentuar a falta de uniformidade na narrativa, ou constituir uma mostra da pluralidade do mundo real que intenta recolher a ficção, ao oferecer o «anticonvencional». Vejamos, a título de exemplo, a amálgama de níveis de língua, presentes nas discursividades apresentadas nas obras de Mário de Carvalho, intentando mostrar a desconstrução paródica ou a subversão (pela pluralidade discursiva), ou o choque do leitor, pela parodização que se patenteia nas asserções. No estranho autocarro em que seguia o narrador de *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, ouve-se a bizarra conversação entabulada entre um turco, que contava, reiteradamente, a mesma história, a um felá. Nele se parodiza, implicitamente, a transmissão histórica dos factos, múltiplice e plurívoca:

« – Vinha o Hazzan pela viela, tocando uma cabra quando da janela soou um tiro e Hazzan tombou. Logo se junta um ror de gente. Chega o cádi e pergunta: – Que se passa? – E eu disse logo: – Meu cádi, vi tudo, foi assim: – Vinha o Hazzan pela viela, tocando uma cabra quando da janela soou um tiro e Hazzan tombou. Logo se junta um ror de gente. Chega o cádi e pergunta: – Que se passa? – Eu disse

logo: – Meu cádi, vi tudo, foi assim: – Vinha o Hazzan pela viela, tocando uma cabra quando da janela soou um tiro e Hazzan tombou...

Era a versão verdadeira de uma história inventada no meu país.» (1996: 97-98)

No conto *O Conde Jano*, no episódio que tem como epígrafe os versos «*Que negra ventura é esta/ Que entre nós está metida?*», Jano acorda a esposa, a meio da noite, para lhe dar conhecimento da vindicta real. Atónita e perplexa, com a revelação, a condessa suplica-lhe que não a mate e refere-se à filha do rei nestes termos:

«Por penosos instantes, apenas se ouviu o leve crepitar das brasas quase extintas. A condessa, de súbito, soluçou, correu para junto de Jano e abraçou-lhe rijamente os joelhos:

– Oh, Jano, manda ao demo el-rei mais a sua tirania, arrenega da infanta mais os seus cios. Poupa-me, Jano, não te queiras desonrar... Olha...

Calou-se, bruscamente, num rebate. Ainda titubeou, em sopro inaudível, mas a fala foi-lhe cortada pela dúvida que, instantânea, lhe transpareceu na face: agarrou a cara de Jano com ambas as mãos enclavinadas e forçou-o a olhá-la nos olhos:

– Tu não a queres, Jano, pois não?» (1991: 126-127)

A escrita da História, no romance contemporâneo, caracteriza-se, ainda, pela parodização de uma escrita que chega a ser, em última análise, uma escrita subversiva e, não raro, falseada. Linda Hutcheon (1995), Umberto Eco (1991) ou Morten Kyndrup (1992) sancionam esta idiossincrasia, afirmando que a ironia é utilizada como agente da paródia, ao abordar o passado. Por isso, neste género romanesco deparamos, frequentemente, com incertezas e hesitações, perante os documentos que os mediadores da História expõem. Os teóricos da metaficção contemporânea afirmam a existência de três níveis, no discurso histórico, como vimos – os documentos/ fontes, o discurso dos historiadores e, por último, os factos propriamente ditos. As *res gestae* nunca são fielmente reproduzidas pela *historia rerum gestarum* e, pelo exposto, nas narrativas ficcionais contemporâneas, tecem-se críticas aos que, pela parcialidade com que apresentam os factos ou os documentos ditos históricos, não são alheios os interesses políticos (Pulgarín: 1995). De acordo com Carlos Mata Induráin (in Kurt Spang, 1998: 30-31), o romance histórico pode sofrer um processo de politização,

constituindo a manipulação e a falsificação da História de um povo os primeiros passos para a destruição da sua consciência histórica e para tentar cercear a sua liberdade.

Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, ao receber cópia do édito de Marco Aurélio Antonino, pela mão de Marco Agneio Scauro, todas estas hesitações são ponderadas por Lúcio:

«Tinha mandado copiar apenas a parte dispositiva, admitindo que eu prescindisse da arengas orientais que a precediam e que manifestavam (ou, dizia ele, ironicamente, «obscureciam»...) outras matérias despiciendas para o que havia agora em vista. Assegurava-me que podia ter toda a confiança nos copistas da legião, mas, se o exigisse, remeteria o traslado completo do original que se encontrava ao meu dispor na tenda pretorial.» (1995: 284)

Durante a viagem que realiza, no bizarro autocarro, o narrador de *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* revela o espanto que lhe causa a presença de uma antiga peça de ferro, que aponta para o deserto. Encostado a um canhão, a personagem referencia a existência de uma placa de ferro, com uma inscrição alusiva ao reinado de D. Sebastião. De forma corrosiva, o narrador tece um comentário metanarrativo que estilhaça as componentes de ancoragem referencial, alertando para os conhecimentos históricos que possui, ao garantir a falsa proveniência da inscrição, deixando antever valores judicativos e irónicos, relativamente à História (cf. Buescu, 1988: 33):

«In nomine Christi

Johannus Rudus Genovenss faciebat anno 1576

Regum Portugallensi

Sebbastianni graciosissimi.

Era, obviamente, uma grosseira contrafacção, ali posta para enganar os incautos. E foi isso que me admirou (...).» (1996: 96-97)

Diane Elam (1992: 3) declara que o chamado pós-modernismo não constitui uma perspectiva sob a qual se analisa a História, mas traduz um reequacionar da mesma, como uma coexistência irónica de temporalidades; Amy Jeanne Elias destaca o papel concedido à categoria espaço-temporal, no âmbito desses romances – «the metahistorical romance

“spatializes history”: by replacing linear history with “paratactic history” and by replacing linear history with “simultaneous history” (2001: xii)¹. No romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, ao anular-se a noção de tempo e de morte, valoriza-se a coordenada espacial, em detrimento da temporal, que é cíclica e repetidamente anuncia os mesmos fenómenos, facto que ocorre, igualmente, em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*. Evidenciam-no o final da obra, que termina exactamente da forma como começou, ou o estranho renascimento de Patrákios, que fora devorado por escorpiões. Esta personagem é atormentada e devorada pelos bichos e o fenómeno, estranhamente, é observado por todos os piratas que o rodeiam e assistem à sua agonia: «Muito tempo estiveram os piratas acorados em roda, fascinados pela agonia de Patrákios, muito para além do último estremecer-lhe de corpo, sob a massa eriçada da escorpionagem.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 83).

A ressurreição de Patrákios, ou a sua amortalidade, evidenciam a característica da incoerência pós-modernista, onde não há unidade, e cuja divisão deste corpo o prenuncia. De facto, é ante o espanto desta visão que o narrador descobre que, naquele local, ninguém perece: «— Aqui ninguém morre, meu caro — respondeu-me. E ia limpando do fato, a golpes vigorosos de mão, restos terrosos, vísceras de lacrau, fios de ervas.» (*ibidem*: 84)². No episódio em que percepção a iminência da guerra, o narrador abraça Salim, mergulha nas águas do mar e grita: «— Vão ser massacrados...»; mas, indiferente, Salim Mussa, «debruçado da amurada», respondeu, com a voz ampliada pelas mãos em concha: «— Tolice, effendi, aqui, ninguém morre!» (*ibidem*: 71).

Esta alusão não constitui um marco exclusivo, no decurso da obra. Antes da ocorrência deste episódio, a História é encarada por Salim Mussa como um facto cíclico.

¹ Tomemos de empréstimo palavras de Mikhaïl Bakhtine (2003: 232), quando se pronuncia sobre a noção de cronótopo: «Una verdadera huella es indicio de la historia y es humana y necesaria, en ella el espacio y el tiempo están unidos en un nudo indisoluble. El espacio terrestre y la historia humana son inseparables uno del otro (...).»

² Veja-se, a este propósito, o testemunho do escritor em análise: «O meu primeiro livro, **O Livro Grande de Tebas**, trata de uma guerra onde nada acontece. É uma guerra com um cerco a uma cidade, onde os movimentos se repetem, onde ninguém morre. Também neste livro nada chega ao seu fim, nenhum projecto se concretiza, nenhum desejo se realiza. É o livro da inconclusão. Nem sequer uma profecia do suicídio com uma pistola, que poderia dar dignidade à morte, acaba por se realizar. Este homem não consegue nada.» (Carvalho, in Guerreiro, 2008: 28).

Cf. Patricia Waugh (1984: 91): «Throughout many metafictional novels, characters suddenly realize that they do not exist, cannot die, have never been born, cannot act.»

Neste passo, está bem evidente a noção do que patenteia o título do trabalho levado a cabo por Elisabeth Wesseling, que antecipa a visão da historiografia, prefigurada à luz das profecias – «*Writing History as a Prophet*»:

«Fiquei-me também a olhar aquelas tropas garridas com alguma melancolia, porque as sabia breve derrotadas, desfeitas, trucidadas e submissas, o empenho e a alegria perdidos, face aos montantes desabalados dos bárbaros ruivos que vinham do Norte e que tomariam para si o Garbe. Mas nada disse do que sabia, para não cortar alegrias sentidas. Deitei só um olhar a Salim, e vi que ele também sabia.» (1996: 69)

Na apresentação de uma África inventada (cf. Piwnik)¹, onde o autor nunca esteve, questiona-se a Guerra Colonial, sob o olhar crítico dos que para ali são obrigados a ir. A noção de morte verifica-se, tragicamente, num âmbito citacional intertextual autoautoral, num conto histórico, situado em Nhambirre². Quando são apanhados por um engenho (mina), que deveria ser desactivado, entabula-se um diálogo entre o alferes e o capitão, em que o subordinado revela grande desalento e horror, ainda que este tente, ironicamente, dissuadi-lo de que morrerá, em breve:

«– Dizem, gaguejou – dizem que antes de um homem morrer, a vida lhe passa em frente dos olhos, como num filme. Eu não sinto nada!

– Dizem isso, dizem – veio o capitão – mas é dos afogados. – E deixe-se de complicações, pá! Aqui ninguém morre!

Mas o alferes estava nas últimas:

– Meu capitão, e os das minas e armadilhas que não chegam...» (*Era Uma Vez Um Alferes*, 1984: 34)

¹ Cf. Marie-Hélène Piwnik (in Álvaro Manuel Machado, 1996: 108): «Numa África inventada, onde ele não esteve, mas ainda mais crível por isso mesmo, questiona-se a guerra colonial a partir do olhar crítico da geração estudantil e de alguém que participou nela como alferes.»

² Vide, a este propósito, o testemunho do autor em análise (Carvalho, in Santos e Romão), retirado do site <<http://aafdl.fd.ul.pt/infoteca/publicacoes/Inventio5/testemunha.htm>>: «Eu fiz a minha tropa em Mafra (...). Com a utilização da linguagem da tropa e com as formas de estar e de proceder completamente diferentes das que estava acostumado. E foi com os resíduos dessa experiência que fiz essa história de África. Onde nunca estive. Depois de três meses com aquelas explicações militares sobre minas, armadilhas e aquelas coisas, acabaram por dar n'Os Alferes.»

Mas a História também surge com personagens da Antiguidade irrompendo no presente. Deparamos com a coalescência temporal, embora as personagens do presente não se misturem com as do passado. Ainda se encontrava no *Maria Speranza*, quando o narrador do romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* assevera vislumbrar, por entre a densidade do nevoeiro, «um soldado vestido à antiga, de saio comprido e cota de malha, a esticar a corda de um arco»; depois, constata que o navio se encontra repleto «de soldados destes, sombras negras que se movem com vagar, eu diria quase em estorcimentos de larva.» (1996: 36-37). No livro *E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, a História constrói-se a partir do futuro. Carlos Mata Induráin (in Spang, 1998, 45) referencia que os romances históricos contemplam o passado, mas que os romances de «antecipação» colocam a sua tónica no porvir, como ocorre nos romances de ficção científica. Nestes romances, sucedem guerras nucleares futuras e mundos apocalípticos, sobre este planeta, ou existem novas formas de vida, na imensidão do universo. Trata-se, em suma, da criação de mundos alternativos, a que não é despicienda a coalescência espaço-temporal. No supracitado romance, escrito em parceria com Clara Pinto Correia, o velho Glinka denota, em certo momento, a exacta percepção de que se encontra prisioneiro do tempo e do espaço:

«– (...) Chegado a certo ponto, o andamento torna-se doloroso, impossível. Cheguei à conclusão de que estamos encerrados num espaço que terá à volta de vinte, vinte e cinco quilómetros de diâmetro.

(...) Esta gente – e nós com eles – está aprisionada num espaço, e num tempo. Parece que foi uma experiência parva que um tipo de Gnosegrado fez aqui há anos...

– O que me espanta – acrescentou o professor, pensativo – é que a deslocação no tempo também suscitou efeitos psíquicos, como se a própria mentalidade dos homens também tivesse regredido.» (1996: 111-112)

No conto *Almocreves, publicanos, ricos-homens e ciganos* certifica-se, igualmente, a coalescência temporal, quando se defrontam personagens da Roma antiga, da Idade Média, da era Napoleónica e da contemporaneidade – «Desde esse momento, as presenças não tiveram descanso e, para onde se voltasse o cigano, ou via uns, ou o outro, ou os três a um tempo e sempre cada vez mais ao perto.» (in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 53-54).

Em certo momento da narrativa diegética do romance *E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, a tempestade arrasta Catarina e Ruppert para perto de Finisburgo. Uma mulher de olhos roxos e cabelos brancos explica ao professor a paragem no tempo. No romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* também se percepção essa consciência de aprisionamento no tempo, de que a passagem da mulher é um exemplo paradigmático:

«– Ao fim de todos estes anos, creio ter compreendido que levaram a cabo uma qualquer experiência errada que os fez retroceder no tempo, e deste tempo ficaram prisioneiros. Verás as casas, os utensílios, os modos, tudo é do século passado em Finisburgo. (*E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, 1996: 103)

«Não se teme dos dardos a mulher que aí vem, nem hesita nada ou desfaz caminho, porque sabe que ninguém sai nunca ferido em Tebas, e encara as farpas que tombam do céu como se varas secas ou farpas ao vento fossem, havendo vento em Tebas, e prossegue vindo.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 132)

Noutro passo, Ruppert tem noção de que viajara no tempo e que se encontra na Lisboa do século XX:

«(...) E a situação parece-me ser esta: estamos vestidos mais ou menos de palhaços, numa cidade meridional, sem documentos, sem dinheiro, sem conhecer a língua.

– E ainda por cima – acrescentou o professor preocupado – afigura-se-me, que andámos aos baldões no tempo. Pelos trajos, pelos carros, dá-me a impressão de que viemos parar aos anos oitenta do século passado. É isso, devemos estar em Lisboa, em mil novecentos e oitenta e picos... (...).» (*E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, 1996: 136)

Morten Kyndrup relembra que o presente deriva do passado e que os factos históricos ocorridos outrora têm a sua repercussão, no que somos hoje – «To this position our present is the product of a past and of a tradition from which nobody should or even could escape» (1992: 279). A coalescência da tradição, no tempo presente, e no espaço que ocupamos, faz-se, igualmente, sentir no romance de Tebas, na paródica descrição do autocarro, que surge, metaforicamente, como sinédoque da passagem do tempo e das relações entre os povos. De facto, a imagem que nos é apresentada, obriga-nos a reflectir

sobre a História e sobre a amálgama cultural que se institui nas civilizações e nos povos que se relacionam, pela guerra ou pelas relações cordiais. Se atentarmos na História mundial das grandes culturas e das grandes civilizações, verificamos que todos os povos deixam a sua marca, por mais insignificante que ela possa parecer:

«Era o navio formado de muitos navios, uns antigos, alguns muito antigos, outros novos. Chaminés e respiradouros e radares e antenas sofisticadas combinavam-se com mastreação arcaica, enxárcias, cestos de gávea e castelos levantados. Do que se apercebia – e muito mais descobriu o capitão, nas suas longas inspecções navio dentro –, era como se cada época, desde os tempos mais remotos, tivesse deixado o seu sinal a bordo. Era um navio-resumo de todos os navios que em todos os tempos houve.»
(*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 142)¹

No conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, o narrador expõe uma circunstância singular, que é o adormecimento da musa da História, Clio. Cansada da urdidura que fazia, adormeceu, «por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama.» (2009: 25). Esta sonolência provocou a amálgama de duas datas, a de 4 de Junho de 1148 e a de 29 de Setembro de 1984, em que aconteceram as mais inusitadas ocorrências, pela concatenação de personagens beligerantes pertencentes à Lixbuna medieval e às cogitações mais inusitadas das personagens contemporâneas. Assim que acordou do sonho, atentou no erro e corrigiu-o, conduzindo cada personagem ao seu tempo. Borrifou, de imediato, a mente dos seres humanos, com água do rio Letes (o rio do Esquecimento), intentando obnubilar, das suas memórias, a insólita ocorrência.

Este episódio, em que os tempos se entrelaçam, contraria, de forma irónica, o episódio de Salim Mussa; nele verificamos a coalescência temporal, mas este afiança que não há fusão possível entre os tempos, facto a que o narrador há-de presenciar, *in loco*, e pessoalmente, no meio de uma guerra: «– Mas por que fazes isto, Salim, por que foges tu? Por que não te defendes?», ao que o outro replica: «– Porque não posso consentir que se misturem os tempos. Que os tempos se contemplem e se toquem, mas que não se misturem. Percebido, effendi?» (1996: 71). No capítulo «Mariana», da obra palimpséstica, o

¹ Cf. Fradique Mendes, personagem de Eça de Queirós (1915: 89): «Por isso, incansavelmente exploro a História, para perceber até aos seus derradeiros limites a Humanidade a que pertenço, e sentir a compacta solidariedade do meu sêr com a de todos os que me precederam na vida.»

narrador dá conta de uma situação análoga, ao presenciar, com Magda, a passagem de uma coluna bélica, que interpela, inutilmente:

«– É inútil – disse-me baixo –, ninguém lhe responderá. Inútil e perigoso. Não se esqueça nunca disto: que os tempos se vejam e se contemplem, mas que não se misturem.

(...)

Eu levantava-me e gritava para a coluna em marcha, indiferente ao susto de Magda:

– Eh, Eh!

Mas já o último soldado penetrava na bruma, cambaleando. Durante um instante ainda ressoou no ar o crepitar da lança arrastada pelo mármore. Depois a bruma fechou-se sobre si e da passagem daquele exército nenhum traço ficou. Eu bem busquei, pelos degraus, armas ou artefactos caídos, cotões ou farrapos, sinal de lança ou de pegada. Nada.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 212-13)

No conto *A pele do judeu* (in *Contos da Sétima Esfera*), os tempos também se tocam, mas não se cruzam. Rui depara-se com um estranho cenário, do qual é, apenas, uma personagem invisível, na Lixbuna medieval, onde ninguém o vê ou pressente:

«Ao penetrar numa viela estreita com muros de quintais enfeitados de rosas, confirmou, apavorado, que ninguém ali o podia ver e que não havia contacto entre ele e a materialidade circundante.

De roldão correu Rui, ululando, por uma rua apinhada de gente, em que se afadigavam mulheres de rosto velado entre pregões de ourives judeus e de vendedores de tapetes que, numa algaraviada gutural, exaltavam as suas mercadorias.

(...)

Os seus próprios gritos, vão, misturavam-se-lhe na alma com o estridor das gargalhadas de há pouco e com as litânias dos almuadens que, do alto das almenaras, chamavam agora o povo de Lixbuna para a oração da tarde.» (1990: 147)

O lapso temporal retoma, porém, o seu curso e, no final do conto, tal como sucede no início, a acção localiza-se no presente, no mesmo sábado em Lisboa. Um incêndio inexplicável destruíra um antigo solar, há muito abandonado, na Lapa. Então, dois meninos

ciganos, que brincavam «numas terras baldias junto ao Areeiro, descobriram, meio soterrado, o corpo de Rui Telmo, nesse dia vitimado por qualquer aluimento.» Foram realizados todos os procedimentos protocolares, no sentido de se averiguar a ocorrência que ali tivera lugar e vitimara Rui, mas os inquéritos policiais «nunca conseguiram apurar as causas do alude, nem a razão por que o moço universitário se decidira a escavar naquele sítio.» (1990: 147).

Pozuelo Yvancos (1993: 65-66) afirma que, perante o relativismo aristotélico que albergava a noção de verosímil como categoria estética e convencional, a poética contemporânea toma direcções interessadas em re-situar o debate sobre a ficcionalidade em termos da sua topologia absoluta – o lugar da Literatura frente a um hipotético discurso de «verdade» ou de «realidade autenticamente real». Em certa medida, isto supôs uma certa recuperação da apreciação de Platão, n' *A Republica*, por parte da Filosofia analítica, que concorda com a expulsão da Literatura do reino onde se decidem os discursos da realidade, ou factuais. O crítico sublinha, ainda, a importância da ficcionalidade, no âmbito da teoria literária contemporânea, que se explica, também, por outro fenómeno: a ficcionalidade não é apenas considerada como uma zona da Teoria da Literatura, mas um eixo que incide sobre diferentes aspectos. Afecta, assim, a Ontologia, que é a Literatura; a Pragmática (o modo como se emite e se recebe a Literatura), e a Retórica (a forma como se organizam os textos ficcionais).

Morten Kyndrup salienta que a verdade constitui, em si mesma, um processo de construção – «Truth, conversely, is not a function of construction, no more than construction is a function of truth. Truth *is* construction.» (1992: 419); as próprias palavras de Lúcio Valério Quíncio sancionam este discurso – «O que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo. A imaginação também é amparo da verdade.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 26). Esta noção encontra-se no romance palimpséstico, quando o narrador alude à criação/ invenção da verdade:

«A história passada e futura de Tebas, desmemoriada ou inatingida de seus moradores, parece vir contada em mil pergaminhos e tábuas e barros arrumados em certa ordem, por prateleiras infindas, nos edifícios vastos, semelhando templos, que se erguem por toda a cidade. Mas se alguém chegasse à decifração de todos os documentos, teria só enumerações, inventários de coisas, listas de

homens sem nome, sem menção de um facto, de um acontecimento, de um movimento, de um impulso, de um sentimento, de um rasgo de gente. (...)

O que fica por detrás das rudes máquinas já não alcancei. Serão mares pastosos negros, ou abismos de magma, ou pradarias esmeralda perenes, ou lagos de mercúrio, ou o que quisesdes inventar.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 39-40)

«E o capitão lá se ficou, muito manso, encerrado na sua cabina pelo correr dos dias, dos anos, entregue todo a uma entretenga de copiar meticulosamente antigas cartas portulanas, que o imediato, nas suas espaçadas visitas, ia recolhendo às resmas, na mira de as vender por bom preço a qualquer antiquário judeu.» (*ibidem*: 146)

Pozuelo Yvancos assevera, ainda, que o romance histórico contemporâneo não apresenta como objectivo ocultar a sua faceta de constructo literário, de artifício, voluntariamente aceite como ponto de partida em que se revela a sua dupla codificação – «ser lenguaje, pero ser también versión sobre el lenguaje narrativo como construcción que parodiar, homenajear, redescubrir, parafrasear, en definitiva, visitar.» (Yvancos, 2004: 52). Susan Sontag também sustenta este predicado, na conceptualização do romance histórico contemporâneo, ao notar que o autor tem liberdade «para imaginar, recrear, inventar – prerrogativas tradicionais que no se aplican menos a las novellas llamadas «históricas», basadas en documentos» (2007: 58)¹.

¹ Confronte-se, a este propósito, a referência constante ao ser humano que, repentinamente, se vê dilacerado por contradições e fica acoitado, física ou emocionalmente:

1.«Tinha pensado muito [Sérgio]. Compenetrara-se de que era, no fundo, um cagarolas, um cobarde. Mal a polícia lhe aparecesse, desmanchava-se, borrava-se todo, contava tudo. Tinha um medo insuperável da dor física, do sofrimento, não era feito para aquilo.» (*Apuros de Um Pessimista em Fuga*, 1999: 35-36).

2.«Incómoda, sim, foi a sensação de ver o meu espaço devassado, o porta-luvas remexido e de sentir a presença de estranhos a assenhorear-se dos meus lugares, impregnando-os das suas partículas próprias. O mesmo acontecia na minha casa, neste preciso momento. Profanação. Turbulência de papéis, livros derribados, intimidades violadas, vozes, graças.» (*ibidem*: 15-16).

3.«Não era já o mesmo mármore: havia sido profanado, fendido, abrasado. Assim, como está, permanecesse doravante, pelos séculos dos séculos, livre de maiores agravos e aleives. Mas de cada vez que a minha mão lhe corre sobre a superfície danificada e sinto a rugosidade dos golpes, o oleoso das cinzas, chega-me um rebate de ameaça, indefinido, mas brutal.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 16).

4.«Tebas em espessa bruma escondida, nem fria nem quente, nem seca, nem húmida, tem cem torres altas, pesadas, escuras e quadradas, tem mil portas pequenas e gradas, esguias e largas, e vai

Ian Watt precisa que o realismo formal não é mais que um jogo convencional¹. No romance contemporâneo, a ruptura dos limites da ficcionalidade e do jogo adoptou uma forma peculiar, a chamada «autoficção», que joga com a própria identidade dos materiais narrativos, históricos, biográficos ou ensaísticos, até atingir o seu limite. A repetitividade tornou-se metáfora de uma literatura que aspira a ser circular, a ser uma literatura onde encontrar-se com o leitor é um território conhecido (Yvancos, 2004: 52). Mesmo nos romances («cronovemas») de temática contemporânea, surge, por vezes, a parodização de um discurso que se apresenta como pretensamente histórico, como sucede em *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina*. Neste romance, parodiando, intertextualmente, os artifícios utilizados por Fernão Lopes, o narrador apresenta um discurso repentinamente suspenso, para dar lugar a outras instâncias narrativas. A determinada altura, nas páginas iniciais do romance, Eleutério apanha boleia de Emanuel Elói e os homens entabulam uma conversa. Nesse preciso momento, o narrador, como numa perspectiva cinematográfica, desloca o enfoque da conversa para outras situações:

«Afastemo-nos, deixemos aqueles dois a palrar num tortuoso caminho de cabras e vamos localizar duas altas patentes na reforma, que tagarelam um tanto à solta, não raro sobre assuntos que exigem perspicácia e concentração ou, pelo menos, decorosa gravidade. Ouçamos os coronéis, chamados Bernardes e Lencastre que se encontram, ou encontrarão, a taramelar à beira de uma determinada piscina, em lugar ainda incerto.» (2003: 15)

No que concerne à elaboração da novela *Apuros de Um Pessimista em Fuga*, Mário de Carvalho, consciente da manipulação dos factos históricos, e consciente do papel que a História assume, na Literatura contemporânea, declara que todas as experiências reais

cercada há muitos mil anos, por infindas legiões de silentes, serenos, solenes guerreiros.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 34).

5.«Eu, moço, expulsava agora restos de espuma borda fora [no *Maria Speranza*], forçando bem o rodo contra o pavimento, numa pressa que pressente já a impaciência do cozinheiro lá em baixo, quando me fico feito parvo a olhar estas terras cobertas de gente armada que me estão pela ré e pelas amuras, e em roda de todo o navio, que ora parece pairar sobre um campo de exércitos.» (*Ibidem*: 35).

¹ Ian Watt (in Barthes et alii, 1982: 42): «Évidemment, le réalisme formel, tout comme les règles de preuve, n'est qu'une convention; et il n'y a pas de raison pour que le compte rendu qu'il présente de la vie humaine soit en fait plus vrai que ceux qui passent par les conventions très différentes des autres genres littéraires. L'apparence de totale authenticité du roman, en effet, rend possible une confusion sur ce point.»

invocadas nas narrativas ficcionais são sempre tamisadas pelo crivo subjectivo de quem as descreve ou vivencia:

«É óbvio que todas as experiências que vivemos, aquilo que há pouco chamei a nossa vivência, vai marcar a nossa escrita. Mas eu não consigo falar da minha experiência pessoal. Ela conta... ilustra e, de certo modo, vem instruir muitos passos da novela, mas trata-se de uma história inventada, baseada em aspectos reais que ocorreram com alguém que era perseguido pela polícia e que passou 24 horas num carro sem apoio de ninguém, a tentar que lhe dêem acolhimento... Tudo isto é muito modificado por mim.» (Carvalho, in Vicente, 1999: 4)

São inúmeros os teóricos que dedicam os estudos à predominância da História na ficção contemporânea. Segundo os preceitos caucionados por Herrero-Olaizola (2000: 64), a reconstrução histórica faz-se a partir de vários testemunhos e de diferentes perspectivas. Não será anódino invocar que o passado, agora, se apreende como um *puzzle* poliédrico, cujas peças têm de ser decodificadas e analisadas sob o signo da pluralidade e não da tradicional univocalidade histórica, cujo cânone era absolutamente dogmático e indiscutível. Na contemporaneidade, como vimos, as histórias relatadas e os testemunhos são distintos e, não raro, contraditórios. Diane Elam chama a atenção para a epistemologia, questionando sobre a apreensão do conhecimento histórico, no romance pós-moderno – «postmodern romance is to question whether we really can know the past, whether we can ever adequately remember the event» (1992: 14), como o haviam feito outros teóricos, na mesma senda. De facto, se o passado nos chega textualizado e se cabe aos historiadores deliberar sobre o que é histórico, as teorias romanescas afiançam, na contemporaneidade, que, mesmo intitulando-se de «histórico», o romance hodierno não aspira a «contar a verdade» ou a estabelecer um caminho para chegar a ela, mas, através da paródia, propõe-se questionar a verdade que se conta.

O romance histórico contemporâneo não pode olvidar que uma revisão histórica deve ter em consideração as articulações fantásticas, anacrónicas ou até «absurdas», presentes na narrativa, facto que, obviamente, nos confronta com questões atinentes à parcialidade dos escritores e à relatividade do conhecimento histórico (Herrero-Olaizola, 2000: 58; Diane Elam, 1992: 35). Amalia Pulgarín sublinha que os romances históricos hodiernos descartam as visões unilaterais e canónicas da História, insistindo na manipulação (consciente) dos factos:

«Lo mismo que la historia oficial es una construcción imaginaria y textualizada transmitida como cierta, la historia privada necesita igualmente de ese proceso de imaginación, ha de ser inventada para ofrecer la contraréplica igualmente imaginativa del discurso oficial, a la búsqueda de la historia subterránea, de la historia aún no contada.» (1995: 207)

Já anteriormente, Marguerite Yourcenar propugnara por uma idiossincrasia que defende esta concepção da História com diversos níveis, ou graus – a História oficial e aquela que pertence ao domínio do particular, do que é apenas revelado a alguns: «Arriano sabe que o que conta é o que não figura nas biografias oficiais, aquilo que se não inscreve nos túmulos; sabe também que a passagem do tempo apenas acrescenta à infelicidade mais uma vertigem.» (2002 [1951]: 208). Não é raro encontrarmos, nos romances contemporâneos históricos, a dispersão pronominal, que poderá ser encarada como uma exposição paródica da impossibilidade de mediação a que está sujeito o discurso historiográfico. N' *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* deparamos com o discurso de diferentes vozes, mas, também, com impressões conscientes ou deambulações psicológicas ou oníricas, que reproduzem diferentes estados de alma e sujeitos cambiantes (cf. Auerbach 2004: 483). Alguns romances chegam a reivindicar o discurso fictício como elemento necessário para a compreensão sobre a impossibilidade de um discurso histórico veraz e, simultaneamente, aproximam a interrelação discursiva existente entre a ficção e a história que subjaz ao texto:

«De modo que caíste en el veneno de la literatura y resolviste pollilas y papeles sin encontrar nada. Y todo no fue más que una suma de interrogantes no contestados que agitaron tus inquietudes ya habituales. Y quisiste saber. Y preguntaste. Y seguiste investigando sin que nadie te pudiera decir nada, sino que dejaras esas lecturas que mucho tenían de sacrilégio y de locura... Caíste en esse pozo sin escape que son las letras y te sentiste cada vez más solo y melancólico. Y te fuiste declamando, a través de puertas irreales, e investigando sobre cosas que muchos ignoraban su existência.» (Arenas, *El Mundo Alucinante*, 1981: 31-32)¹

Uma outra forma apresentada pelo romance histórico contemporâneo é a forma epistolar (mesmo que fictícia); esta apresentação oferece a possibilidade do polifacetismo,

¹ Reinaldo Arenas (1981 [1969]). *El Mundo Alucinante*. Barcelona: Montesinos; *apud* Herrero-Olaizola (2000: 69-70).

muito ao gosto dos romancistas históricos contemporâneos, e muito adequado ao tipo «[*novela*] *antiilusionista*» (pela parcelação e a alienação). Nestes romances surge, com frequência, a inclusão de intertextos reais ou fictícios, sob a forma de documentos que se apresentam como fontes verificáveis de índole histórica, como extractos de crónicas, poemas, cartas, etc., e a forma mais extensa é a existência de uma narração dentro da narração. Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, na altura em que a cizânia lavrava entre os cidadãos, quando todos reivindicavam o julgamento da seita dos adoradores do peixe, pela recepção de uma missiva provinda de Scauro, Lúcio toma conhecimento de um édito, publicado por Marco Aurélio; Cornélio Lúculo redige poemas; verifica-se a existência de outras cartas – uma, anónima, endereçada ao duúnviro, acusando os cristãos; a outra, dirigida ao magistrado, enviada por Sexto Tigídio Perene, onde lhe comunica a invasão moura. Também se alude a uma longa epístola, que Lúcio redige, mas que não chega a endereçar ao *Princeps*. Nesta missiva, Lúcio deligenciava, no sentido de interceder por Iunia. É curioso verificar que, aquando da redacção da carta, Mário de Carvalho deixa entrever o processo de narrativização do discurso e os procedimentos subjacentes à escrita propugnada pelos estóicos¹:

«Eu queria escrever uma carta marcante e inesquecível. Apresentaria ao Imperador todas as minhas perplexidades, apelaria à sua munificência e tolerância, advogaria a libertação de Iunia Cantaber, e justificar-me-ia, também, face às intrigas conhecidas e às adivinhadas. Ocorriam-me apenas frases soltas, inconsistentes, tropos retóricos banalizados, expressões ora demasiadamente empoladas ora miseravelmente vulgares. Não se escreve a um imperador como a um vulgar cidadão. É preciso ponderar bem as palavras e que nada haja nelas que revele soberba, ingratidão, ou humildade rastejante. Impõe-se também um estilo elevado, orientalizado, ornado de imagens e figuras, próprias ao Palácio. (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 282)

À semelhança dos poemas épicos, o romance histórico contemporâneo elege, por vezes, um protagonista com timbres heróicos, convertendo-o num paradigma de uma época. Contudo, o romance actual tem implícito um processo de reinterpretação e questionamento dessa figura, que não surge, já, como uma figura excepcionalmente fora do comum, mas igualada às restantes personagens, pelas suas debilidades físicas e morais, ao

¹ Cf. J. A. Segurado e Campos, “Introdução”. In Lúcio Aneu Séneca (1991: XVII)I: «O estoicismo antigo rejeita consequentemente tudo quanto não passe de eloquência balofa, de «ruído», de artifício.»

invadir o espaço do privado que tradicionalmente se havia convertido em tabu para a história. A História oficial é, agora, confrontada com a pessoal; a História pertence ao passado, mas intercala-se, no presente da narração, e o presente vai ganhando espaço, à medida que se aproxima a morte, facto que ocorre em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* ou em *A Paixão do Conde de Fróis* (cf. Pulgarín, 1995: 129-131). Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, a um presente doloroso opõe-se um passado glorioso, tanto em termos pessoais como em termos históricos. O Império Romano começara a desmoronar, com o surgimento dos adoradores do peixe. Mas Lúcio relegara o sinal, e a ironia perpassa toda a obra, porque o leitor vai tomado consciência de que a desagregação do Império é iminente e que a nova religião há-de impor-se ao mundo, mesmo que Lúcio esteja equivocado, quanto ao porvir da História: «Tampouco ouvi falar – entre nós, naquela religião dos cristãos, condenada como tantas outras modas a ser engolida pelos abismos do tempo.» (1995: 319). No caso de *A Paixão do Conde de Fróis*, a História há-de demonstrar que um estróina se converterá em herói, mesmo que à custa da obsessão e da morte.

3. Descentralizações (Paródicas e Subversivas) da História

Alguns dos protagonistas da metaficção historiográfica contemporânea assumem posturas bastante diferentes, no que concerne ao papel que lhes era atribuído no romance histórico precedente. São, agora, ficcionados os ex-cêntricos, os marginalizados, as figuras periféricas da História, e definidas em termos particularizantes – nacionalidade, etnicismo, género, classe social e escolha sexual (Hutcheon, 1991: 151; 170) – que dominam os romances, constituindo os seus protagonistas. De facto, o romance pós-moderno põe em questionamento os conceitos que, no passado, sempre estiveram associados ao humanismo liberal – a autonomia, a transcendência, a certeza, a autoridade, a unidade, a totalização, o centro ou a continuidade. Amalia Pulgarín enfatiza a marginalização feminina, patente nos universos romanescos, alertando para o facto de a diegese raramente terminar de forma ditosa, para as mulheres. Refere, ainda, que, durante muitos séculos, a mulher «ha sido hablada», porque, tradicionalmente, a mulher manteve uma posição subordinada, tendo sido largamente ignorada e contraposta ao poder de pronúncia atribuído ao ser masculino (1995: 190). Esta lógica de oposição binária é, hoje, tendencialmente contrariada, porque o género feminino também demanda e exige o domínio da palavra. Por oposição ao

que afiança a crítica castelhana, Hutcheon assevera que o feminismo e o pós-modernismo estão mutuamente implicados – o feminismo não é apenas uma resistente «incorporation into postmodernism».

Atentemos nas obras de Mário de Carvalho. É curioso notar, no capítulo dedicado à intertextualidade, que, no caso do conto *O Conde Jano*, esta noção de que o género feminino não tem voz é passível de contrariar. Se, por um lado, cabe ao monarca decidir sobre a vida da condessa, tal decreto é realizado por instigação filial; embora a voz da Infanta se inscreva ou institua num plano ancilar ao do masculino, em boa verdade, a proclamação da vindicta real tem como base a vontade feminina. De facto, atrever-nos-emos a asseverar que o monarca é uma personagem que desempenha um estatuto menor, relativamente à Infanta, porque fica submetido à sua influência – na obra de Óscar Wilde, o Rei Herodes, instigado por Salomé, que se vê desprezada por Jokanaan, impiedosamente, manda cortar a sua cabeça, beijando-o, depois de morto, porque, na morte, há-de ser seu. De forma análoga, a princesa do conto em análise determina as regras, ao sentir-se, injustamente, relegada, e o rei, ainda que titubeante e contrariado, atenderá ao seu pífido rogo¹:

«A infanta gritara, as mãos juntas, cerradas, fincadas na saia. De olhos muito abertos, inclinada para diante, fixava o pai, desafiadora:

– Eu quero o conde Jano!

Falando muito depressa, atropelando as palavras, a infanta contou como o conde e ela brincavam em criança nos jardins, como repetidamente se haviam beijado, e mostrou o lenço de seda vermelho que trazia sempre consigo e que o conde lhe ofertara em arras antes de partir para a Cruzada, entre juras, abraços e suspiros.

Mas o rei já não a ouvia. Encostado à parede, procurava dominar-se, antes de deixar irromper a indignação:

– Credo, senhora, calai-vos, que casado é!» (*O Conde Jano*, 1991: 99)

Parece-nos bastante pertinente invocar uma outra circunstância em que, aparentemente, o domínio prevalecente é o masculino, mas, em boa verdade, quem manda

¹ Cf. Diane Elam (1992: 3): «If realism can only deal with woman by relegating her to romance, if real history belongs to men, and women's history is merely the fantasy of historical romance, postmodern cultural analysis of history and the 'real' offers a way of revaluing female discourse.»

é o género feminino. Muito embora a sua voz se situe na sombra, detectamos, nas obras de Mário de Carvalho, outras circunstâncias, análogas às referenciadas. Natália Constâncio (2007) chamou a atenção para a relação afectuosa e invulgar, existente entre o duúnviro romano e a esposa, Mara, em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*. O narrador confirma que entre ambos existe uma ligação muito forte e a sua excepcionalidade surge, abertamente, aos olhos do(s) leitor(es). A relação do casal é tanto mais importante e singular quanto a admiração que o marido sente pela consorte, tratando-a num nível superior ao dos seus congéneres. Se atentarmos na filosofia uxoral atinente à Antiguidade, podemos verificar, *v.g.*, na *História da Vida Privada*, que, para os romanos, em geral, a esposa «será menos a companheira desse senhor do que o objecto de uma das suas opções.» (Veyne, *in* Ariès e Duby, 1989: 50). Refere-se, do mesmo modo, que a felicidade de um matrimónio era uma questão do acaso, não constituía uma condição essencial para a vivência a dois; pelo exposto, facilmente percebemos que a moral estóica demonstra um claro avanço, relativamente a esta problemática, colocando a cónjuge ao nível dos amigos.

Na situação concreta é, de facto, Mara quem detém a lucidez que o nome do duúnviro, ironicamente, invoca (Ernout et Meillet, 1939: 563). A ela deve, o magistrado supremo da cidade, muitos dos grandes conselhos que coloca em prática; a perspicácia e a sabedoria da companheira de Lúcio permitem-lhe antecipar-se ao marido, na percepção dos problemas. A sua astúcia feminina revela-se, ainda, quando procura levar o magistrado a reconciliar-se com o povo e com os nobres de Tarcisis, sobretudo com Pôncio. É Mara quem o alerta para algumas das armadilhas em que pode incorrer e quem segue a chamada *Lei das Conveniências* – *τὰ καθήκοντα* (Hadot, 1997: 104) –, propugnada pelos estóicos.

Ainda no âmbito do poder feminino, podemos invocar a pertinaz Iunia. A prosélita enfrenta e confronta, com as suas prédicas, as instâncias de autoridade masculina – o *paterfamilias*, os cidadãos e o juiz supremo da cidade. Condoído com as circunstâncias por que passara e por todas as contingências do destino, o velho Máximo deixa-a proceder aos rituais associados à nova seita no seu jardim, expondo-se, desta forma, a que a ira dos cidadãos recaia sobre a sua casa. Apesar de todas as subversões cometidas pela filha mais velha de Máximo, no dia do Julgamento, Proserpino invoca argumentos que demonstram a sua fragilidade, muito embora sobejamente se conheça a obstinação da cristã, que há-de ser acusada de crime de lesa-majestade (*crimen majestatis*):

«Limitou-se a lembrar a precoce viuvez de lunia, a morte da mãe, a natural fragilidade, exposta a todas as agressões, após os primeiros golpes dados pelo destino no coração, que abriram o caminho a outros golpes no entendimento.» (1995: 308)

A marginalidade manifesta-se, também, no comportamento e no distanciamento de Lúcio, no desfecho da obra. De facto, no romance situado em Tarcisis, a notoriedade de Rufo revela-se, inquestionavelmente, significativa. Esta irónica ascensão de Rufo, o taberneiro, converte-o numa personagem (quase) paradigmática da época. Cabe, agora, ao astuto filho do liberto governar a cidade, relegando a *auctoritas* do magistrado, que é remetido para um cenário marginal, representado pelos arredores de Tarcisis, fora das muralhas que rodeavam a cidade – o exílio, na sua *villa*. O romance termina desditosamente, porque, no desfecho, sabemos que quem passa a mandar na cidade e a governá-la são os videirinhos, os pertencentes a facções cujos interesses são pessoais e mesquinhos, muito embora se faça, aparentemente, a apologia do que é socialmente importante. É sob o Império de Cómodo e sob o domínio dos capciosos que termina a narrativa diegética, com a ascensão de Rufo Glinício Cardílio ao poder:

«Claro que as circunstâncias que determinam a acção de um Rufo Cardílio ou de uma Eduarda Galvão são completamente diferentes. Há dois mil anos que os separam e até os tons dos dois romances são bastante diversos, mas está sempre presente a mentalidade do videirinho, do homem que sobe sobre os outros, e essa mentalidade acaba por ser um paradigma do que aconteceu na História. A História está cheia de gente desta, que, para ir mais longe, com o seu calculismo mais determinado, conseguiu aproveitar-se das fraquezas dos outros por vezes com grande inteligência de manobra.» (Carvalho, in Porto, 1997: 38)

A marginalidade e a ex-centricidade imputadas ao romance pós-moderno são, também, identificáveis no plano da localização geográfica em que decorrem algumas das obras em análise¹. A narração exposta por Lúcio Valério Quíncio decorre em Tarcisis, ou perto do município, numa *villa*, não em Roma, na capital do Império; certa noite, Lúcio percorre as ruas da cidade e descobre locais pútridos, com bairros pobres, onde se situam as

¹ Vide, a este propósito, as asserções de Amalia Pulgarín (1995, 32): «Las reacciones derivadas de esta situación ponen de manifiesto la multiplicidad de respuestas posibles ante lo que tradicionalmente se ha considerado marginal y “excéntrico”. El concepto de centro se percibe hoy en día como una construcción artificial, no como una realidad inamovible y unívoca. Por esta razón lo “diferente”, lo ambivalente y plural nos abre nuevas posibilidades de conocimiento de la historia tal como nos demuestra Eduardo Mendonza en esta novela.»

ilhas (*insulae*); a acção de *Quatrocentos Mil Sestércios* decorre na Salácia, não em Olissipo ou em Miróbriga.

Amalia Pulgarín (1995: 27) assevera que a preferência atribuída a lugares periféricos, como forma de contestação da centralização da cultura, revela outra das formas de descentralização pós-modernista. Mário de Carvalho elege Tarcisus como cidade-cenário de uma época em que o centralismo estava fortemente representado em Mérida, na Península Ibérica, ou em Roma, a capital do Império. Isto permite a abordagem da história do período romano de um ângulo diferente, oferecendo um maior distanciamento irónico. Apesar do seu relativo desenvolvimento e autonomia, a cidade-município da Lusitânia continua a revelar a sua marginalidade relativamente à capital do império; lembremos que o castigo imputado a Iunia há-de ser realizado em Roma, não em Tarcisus:

«– Eu sei – segredou-me Ápito – sei que, entre nós, votas vencido. Mas, em público, como duúviro e presidente do tribunal, terás de anunciar a condenação de Iunia Cantaber à morte.

– Não temos competência para proferir sentenças de morte.

– É claro que não! Iunia seguirá para Roma e a sentença será ou não confirmada pelo pretor. O sangue de Iunia nunca recairá sobre nós... Vamos?» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 312-313)

No conto *Quatrocentos Mil Sestércios*, parodia-se esta noção da oposição centro-periferia, acentuada pela referência a Roma como o centro do Império. Quando Marco é roubado, pela boca do *optio*, que vocifera contra Próculo, ficamos a saber que os assaltantes serão submetidos a represálias:

«Esta lógica do *optio* não teria grande valor se não fosse afirmada numa berraria capaz de espantar caça por milhas em redor, e sustentada no peso do dardo que embatia cavamente no chão. Assim, era arrasadora...

– Já não há justiça, em Roma?

– Em Roma, propriamente dita, talvez não haja! Mas aqui, nesta estrada entre Salácia e Miróbriga não escapam sem castigo os latifundiários que, sem respeito pelos manes, assaltam e roubam os viandeiros. Ou não serás o chefe de um desses bandos que assolam a estrada?» (1991: 58-59)

É, também, curioso verificar a existência de um contraste negativo, que surge na exposição dos feitos relatados e nas descrições, e que sempre é oferecido como se a História se mostrasse a si mesma, por detrás dos bastidores, revelando as suas deficiências e as suas imperfeições. Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde, Quatrocentos Mil Sestércios* ou *O Conde Jano*, desmistificam-se velhas crenças populares ou convicções tidas ao longo de gerações. Voltamos ao ponto de abordagem irónica de que falava Kierkegaard, ao opor a noção do ser e do parecer. Várias são as oposições dicotómicas que detectamos, ao analisar as obras de Mário de Carvalho – no que concerne aos famosos salteadores, como Arsenna, a sua imagem há-de manifestar uma oposição binária: o temor que inspira antes de ser capturado, por oposição à sua humana fragilidade, quando querem dá-lo a comer aos cães; Mílquion demonstra, inicialmente, uma arrogância e uma sobranceira notórias; quando é interrogado em Julgamento, revela-se um *lapsi* (abjurga a sua fé) e segue as leis impostas pela religiosidade pagã; Rufo, inicialmente, profere discursos ocultos, na sua taberna e é mal-visto; porém, a cidade acaba por aceitá-lo como herói ou mesmo um semi-deus e ascende à edilidade; todas estas personagens parecem fazer parte de uma escala do grotesco, culminando na marginalidade, de que nunca chegam a sair, com excepção de Lúcio e Iunia. A prosélita cristã só aparentemente é perdedora, face às leis da *romanitas*; se nos alongarmos na referência aos conhecimentos que detemos acerca desta problemática, com a distância temporal, facilmente descortinamos a perspectiva irónica subjacente ao episódio. De facto, a História mostrar-nos-á que, independentemente dos sofrimentos e das mortes a que muitos dos sectários da nova religião são sujeitos, a sua vontade há-de prevalecer, com o triunfo do Cristianismo. O *ethos* guerreiro de Jano e a sua excelência, na defesa da Cristandade, inicialmente apresentados com grande veemência, serão contrariados, pelo assassinio da esposa; à estroinice inicial do conde de Fróis contrapõe-se a obstinada vontade bélica, que acabará por fazê-lo sucumbir.

Também noutras obras, de temática contemporânea, deparamos com localizações geográficas periféricas: a acção de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* e a de *A Sala Magenta* decorre no Alentejo, na província, não em Lisboa; a acção de *O Beco das Sardinheiras* situa-se num beco, num bairro periférico, não em qualquer lugar relevante da capital do país; o narrador de *Apuros de Um Pessimista em Fuga* alude ao que se adivinha ser Portugal, um país mesquinho, na cauda da Europa: «Vou vivendo num pobre país

distante submerso de entulhos e cinzas. Amesquinhado, não digo maldito, porque lhe falece dignidade para purgatório, quanto mais para infernal.» (1999: 45-46). A acção de *A Arte de Morrer Longe* tem lugar em Lisboa, uma das capitais europeias, a cidade das cidades, localização que não surge como marginal, geograficamente, mas que, no concernente aos cânones definidos pelos teorizadores do chamado pós-modernismo, é descrita de forma paródica, nos parâmetros da ex-centricidade: «Na bela e nunca por demais celebrada cidade de Lisboa, urbe das urbes, afamado remanso de brandura, nimbado de zimbórios e palmeiras, a moda das tartarugas exóticas começou um dia a a fatigar.» (2010: 11).

Algumas das obras analisadas colocam em questão a ideia da própria representação da realidade, como analisaremos, num capítulo dedicado à representação do real, na Literatura. Enchendo-se de espelhos, de cópias, de reflexos e reduplicações, de paradoxos, em muitas das obras de Mário de Carvalho predomina uma estética da perplexidade, ante uma realidade que não é possível analisar de um único ponto de vista. O mundo surge como um labirinto de possibilidades, de tempos paralelos, onde o passado e o futuro, a conjectura e o palimpsesto se unem. As alternativas do passado (hipoteticamente reais) e as do futuro (hipoteticamente em devir) impendem para um mesmo valor e todas as coisas são o que não são, a sua alternativa, a sua outra cara, o lugar onde a ironia está em parceria com a cultura e onde o limite da ficção é disseminado no seio das próprias obras, porque não há lugar no exterior, tem de ser definido (cf. Yvancos, 2004: 41-42).

4. SUBVERSÃO E MODELIZAÇÃO PARÓDICA DA HISTÓRIA

4.1. A (Re)Escrita da (Ficção) Históri(c)a:

Segundo Elisabeth Wesseling (1991), podemos referir que, contrariamente ao que afixam certos teóricos, como Terry Eagleton, o pós-modernismo inquire acerca da utilização do conhecimento histórico numa perspectiva epistemológica ou política. Modeliza-se, parodicamente, a História, ao reescrevê-la de forma diversa ou alternativa aos factos conhecidos pela historiografia oficial. Tal procedimento surge também nas obras de Mário de Carvalho. Na esteira de muitos autores que se têm debruçado sobre a produção da ficção romanesca, Roland Barthes corrobora a noção de interdependência verificada entre os feitos/ factos históricos e o discurso que os representa (*historia rerum gestarum*). Na

Antiguidade, o «real» era situado numa posição contígua à História, destacando-se, desta forma, a noção de verosimilhança/ objectividade que se pretendia que lhe estava adstrita:

«Dès l'Antiquité, le «réel» était du côté de l'Histoire; mais c'était pour mieux s'opposer au vraisemblable, c'est-à-dire à l'ordre même du récit (de l'imitation ou «poésie»). Toute la culture classique a vécu pendant des siècles sur l'idée que le réel ne pouvait en rien contaminer le vraisemblable; d'abord parce que le vraisemblable n'est jamais que de l'opposable (...). Par là même, il y a rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne; mais par là même aussi, un nouveau vraisemblable naît, qui est précisément le réalisme (...).» (in Barthes et alii, 1982: 88)

Paul Ricoeur enfatiza, também, que a noção que faz associar a díade facto histórico/ discurso histórico é produto de um processo judicativo e valorativo, pelo que o conceito apriorístico de que a linguagem do historiador constitui um discurso unívoco e transparente, é falso. Mário de Carvalho desconstrói, parodicamente, esta noção, que se encontra muito explicitamente enunciada no romance *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*:

«Mas eu não sou um escritor manipulador, especioso em ganchos, *clif-hangings* e outros artificios para prender a atenção do narratário. E já sofri por isso. Vozes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encouradas, digo logo tudo.» (2003: 61)

É falso, também, na óptica do supracitado crítico, acreditar no preconceito de que a ficção não mantém nenhuma ancoragem com a realidade¹. Amalia Pulgarín declara que o romance histórico contemporâneo intenta fazer sobressair a sua construção como ficção e, concomitantemente, equipará-la à História:

«Ante todo, la nueva novela histórica, quiere resaltar su construcción como ficción al tiempo que esta ficción queda equiparada a la historia. La reescrita del pasado se convierte en búsqueda, invención, profecía, fabulación sobre los hechos históricos a los que nos remite.

¹ Paul Ricoeur (1985b, t.III: 225): «Or, il faut certes combattre le préjugé selon lequel le langage de l'historien pourrait être rendu entièrement transparent, au point de laisser parler les faits eux-mêmes: comme s'il suffisait d'éliminer les *ornements de la prose* pour en finir avec *les figures de la poésie*. Mais on ne saurait combattre ce premier préjugé sans combattre le second, selon lequel la littérature d'imagination, parce qu'elle use constamment de fiction, doit être sans prise sur la réalité. Les deux préjugés sont à combattre ensemble.»

Descubrimos cómo la historia y la novela se nutren recíprocamente: la historia se vale de la dramatización lingüística y la novela utiliza el hecho histórico. La nueva novela histórica representa el triunfo de la ficción frente a la historia, que queda deformada o completada por medio del acto poético transgresor de la realización novelesca.» (1995: 212)

Na obra *A Theory of Parody*, Linda Hutcheon atesta que a metaficção reflecte a ideologia proposta por Gilbert Ryle, no seu livro *The Concept of Mind*, em que declara que a ficção romanesca hodierna não serve apenas para mostrar a realidade, numa conceptualização judicativa de valor de verdadeiro ou falso, mas que, acima de tudo, tem como missão mostrar o trabalho ficcional e o modo como se processa essa mesma representatividade¹. *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, *A Paixão do Conde de Fróis*, *Quatrocentos Mil Sestércios*, *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, ou *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, são obras que supõem a revalorização do romance/ conto como artigo de entretenimento, e reflectem sobre a habilidade narrativa, o manejo de técnicas literárias e as opções pessoais efectuadas pelo(s) narrador(es). Enquanto expõe o desenrolar da narrativa, dirigindo-se ao leitor, Marco, o (anti)herói de *Quatrocentos Mil Sestércios*, profere que «O vinho corria e contaram-se histórias que vos poupo, sabendo que não têm o mais pequeno interesse para o desenvolvimento desta.» (1991: 24).

Pela voz de Lúcio Valério Quíncio, o autor deixa transparecer, no discurso da personagem, a ideia de que não há cedência a cânones rígidos e lineares, na escrita dos factos, frustrando-se, *ab initio*, a ideia do(s) leitor(es) que aceita(m), passivamente, todas as informações que lhe são cedidas pela voz da instância narrativa. De facto, o prólogo de *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* surge como um elemento narrativo que evidencia um esbatimento entre a noção da instância de uma verdade rígida, canónica e irrefutável e uma verdade vista e encarada numa perspectiva individual, parcelar e subjectiva – «O que não conseguir recordar, comporei, sem qualquer escrúpulo.» (1995: 26).

¹ Linda Hutcheon (1985: 99): «Such meta-fictional statements can also be put to use in showing how an illusion has been made, and may, in this manner, serve to illustrate a distinction between truth and illusion in the work in which they have been stated. When pointing to the creation of illusion in another work, their comments on the 'realism' or not of a certain fiction need not undermine, moreover, the ability of themselves or the works of another writer to give a more realistic account, or of agents in the world outside the fiction to make statements of fact about the external world which are true rather than false.»

No romance *A Paixão do Conde de Fróis*, destaca-se o episódio da Guerra Fantástica, ocorrida em 1762, em que a ironia é marcadamente risível, na personagem do conde, que, depois da boémia, se redime, numa atitude extremista e inflexível, protagonizando o comando da defesa da praça de S. Gens. Ouçamos as palavras do autor, a propósito da criação destas personagens e da experiência que elas próprias vivenciam:

«Toda aquela guerra foi uma guerra de incompetências. A nossa aba da Guerra dos Sete Anos é a chamada «guerra fantástica», porque as tropas manobravam, manobravam, nunca se encontravam, era uma trapalhada muito grande, deserções por todo o lado, exércitos recrutados à força, muitas vezes à paulada, como seria natural naquele tempo, foi uma «guerra fandanga». Não era o ponto de vista que o Conde de Fróis tinha, ele levava aquilo realmente a sério, a defesa de um posto militar desprezível e desnecessário. Mas que era o dele. Assim como o general espanhol, que também criou a importância da povoação e levou a peito a sua conquista. Era um homem de oitenta anos sem experiência militar muito grande, que estava à frente daquilo porque era um Grande de Espanha. E há uma rivalidade muito forte entre o comandante-em-chefe espanhol, o Marquês de Sarriá e este Marquês de Alagon que eu inventei.» (Carvalho, in Porto, 1997: 66-68)

Como Ana Paula Arnaut bem expressa, a paródia que é evidenciada neste romance permite extrair implicações de ordem ideológica relacionadas com uma nova forma de encarar as *doxai* histórico-culturais em vigor (2002: 363-364). A narrativa alusiva ao episódio protagonizado pelo Conde de Fróis deixa, não só entrever uma crítica à narrativização dos factos históricos, mas visa, também, alertar para o modo como, ao longo dos séculos, a História oficial e canónica tem sido aceite (*ibidem*). O discurso proferido pelo narrador alerta, subtilmente, para a precaridade e a parcelaridade do discurso que subjaz aos factos históricos, sempre tamisados pelo crivo de quem os narra:

«Que já se havia feito, que já trabalhavam muitos milicianos nas obras, mas que se poderiam recrutar ainda muitos mais, querendo Sua Excelência. E ninguém se atreveu a relatar que metade dos milicianos assim recrutados desertavam ao coberto da noite.

O parlamentar espanhol tinha feito das conversações com o conde de Fróis um relato muito ao seu jeito.» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 151)

Linda Hutcheon alude à paródia da convenção histórica e das expectativas do(s) leitor(es), exemplificadas pela disrupção das intromissões do narrador, pelos anacronismos, e pela invocação directa ao(s) leitor(es), confrontando, assim, as teorias do romance tradicional com o hodierno, e desvelando um novo aspecto da História – «The parody in this self-conscious narrative fiction is located in the oscillation between implicit and explicit critiques of a literary convention and its founding world-view (ideological substructure).» (1985: 95). Vejamos, a título de exemplo, as reflexões tidas pelo adiposo Marco, que demonstram, inequivocamente, a perspectiva paródica com que se encara a História, pela interpelação de um leitor modelar, numa circunstância que se revela, na contemporaneidade, absolutamente anacrónica:

«Meus amigos, para quê contar-vos o que já adivinhastes, vós, que não tendes o espírito toldado pelos passes de Baco e que, tranquilos, me ledes à sombra de uma faia, enquanto ao longe o pegureiro vigia ternamente o seu rebanho e uma brisa suave e perfumada varre as vossas terras úberes?»
(*Quatrocentos Mil Sestércios*, 1991: 27)

No conto *O Conde Jano*, o narrador interpela, de igual forma, o(s) leitor(es), integrando-o(s) num contexto que este(s) desconhece(m), mas que situa narrador e narratário no mesmo nível de conhecimento empírico e epocal: «Jano levantou o alfange bem alto, mas foi preciso um sorriso encorajador da mulher para que o deixasse cair, zunindo e em força. Sabeis como.» (1991: 130).

No que concerne à obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, que tem lugar na contemporaneidade, deparamos com a subversão estrutural subjacente às epopeias, que aqui se parodia (cf. Annick, 1996). De facto, no desfecho da obra, reenvia-se para um modelo oposto ao parodiado – os clássicos invocavam as musas, aquando da narração, intentando um estilo grandiloquente, que permitisse narrar a perenidade de feitos gloriosos de outrem, como sucede na Invocação da *Ilíada* ou da *Odisseia*, de Homero, a Invocação presente na *Eneida*, de Virgílio, ou a Invocação feita às Tágides, a Calíope e às ninfas do

Mondego, na epopeia *Os Lusíadas*¹. A parodização deste processo, irrefutável, na Antiguidade, verifica-se sob a égide de uma conclusão paradoxal e risível.

Enquanto as três personagens respiram fundo, após a tumultuosa reacção do coronel, que apanhara a sua «baronesa» em flagrante delito passional com Emanuel, este episódio, que não chega a ser trágico, porque contém traços do risível, pela alteração do nível de linguagem, termina com a chegada de Nelson, que abraça o pai, «num amplo, pesado e terno abraço» (2003: 226). E neste processo de parodização literária, Mário de Carvalho invoca a Musa, não no sentido de o ajudar a escrever uma epopeia, mas declinando o patamar da distinção ficção/ história e desvelando, notoriamente, a teoria da ficção romanesca hodierna, que afiança que o hibridismo verificado entre a ontologia referencial e a ficção narrativa constituem uma das suas características:

E, parafraseando Cândido Oliveira Martins, o romance, espelho realista e arrasador do nosso Portugal, país «bárbaro, embrutecido e ajavardado», remata com uma interrogação inteligente e sarcástica relativamente ao País e que é, no dizer de Mário de Carvalho, «uma espécie de fecho de abóbada», um «quod erat demonstrandum» que contém o livro: «Nô mais, ficção, nô mais! Desce tu, Musa, a de sorriso loução, ganha-me a benevolência dos meus concidadãos e diz-me: Há emenda para este país?» (2003: 227; *apud* Constâncio, 2008: 39)

Dissipam-se, destarte, as fronteiras entre a ficção romanesca e a referencialidade, que se revelam, afinal, o verso e o anverso de uma mesma conceptualização.

¹ Cf. Margaret Rose (1993: 16): «Athenaeus quotes Polemo's repetition of a few lines from Hipponax's *Hexameters* which follow a parodic evocation of other more serious epic openings such as Homer's call to the Muse in the opening of the *Odyssey*». Polemon descreve Hipponax como sendo o inventor da paródia, ao parodiar Homero e ao criar uma personagem glutona, que não se cansa de insultar: «Tell me, Muse, of that maelstrom wide as the sea, that belly-knife, son of Eurymedon who eats indecently, how that he, miserable one, shall in miserable doom perish by stoning at the people's decree by the shore of the unharvested sea.»; Athenaeus, *The Deipnosophists*, vol. 7, pp. 242-243.

Veja-se, a este propósito, o trabalho desenvolvido por Celina Silva: "Noeud de Récits: Dynamique Transgressive". *Revista de Letras* 10 (II). Vila Real: UTAD-CEL.

CAPÍTULO II

VOZES IRÓNICAS E SUBVERSIVAS

Alguns romances apresentam vozes irónicas, que parodiam a própria elaboração, desnudando as estratégias utilizadas para a sua composição. Pozuelo Yvancos (1993) reflecte sobre o facto de muitas das ficções narrativas hodiernas apresentarem histórias quebradas, eivadas de discursos que se apresentam fragmentados. Outras vezes, deparamos com uma mescla contínua entre a primeira e a terceira pessoas. Convém não olvidar que, no jogo irónico que se institui na narrativização, não alternam apenas as pessoas gramaticais; in *extremis*, a ironia de uma voz narrativa pode mesclar, num mesmo parágrafo, as vozes heterodiegética e a homodiegética. O narrador pode desdobrar-se e a entidade pessoal como sujeito de conhecimento pode ser desconstruída. Mediante este artifício, os romances exibem a quebra do sujeito de conhecimento e a oposição dentro-fora / eu-outro, em que se baseia toda a construção da categoria de pessoa. A pretensa ambição de realismo fotográfico é, agora, desmontada a cada passo, pela lógica dos possíveis de uma história que não se submete a esse olhar, que o ultrapassa e inclusive o destrói, rebelando-se contra ele.

1. Ironia, Subversão e Paródia, na Construção Ficcional

Kerbrat-Orecchioni (1980), uma das mais notáveis estudiosas da ironia, declara, muito enfaticamente, o que considera serem as características mais relevantes presentes num discurso irónico, designadamente a problemática da incerteza, da dualidade e da ambiguidade. Segundo os preceitos caucionados por Pierre Schoentjes (*in* Guérard, 1998), deve destacar-se a relevância da entoação, no jogo que a ironia vai tecendo, numa conversação ou enunciado textual. O crítico alega que a ironia deriva de uma época em que o registo escrito era secundado, considerando-se a ironia de Sócrates como uma peça fundamental, nesta análise das características atribuídas ao discurso irónico oralizante. Na investigação levada a cabo por Northrop Frye, na obra *Anatomy of Criticism* (1990 [1957]), acentua-se que a estrutura literária é de natureza irónica, porque o que é dito difere sempre daquilo que é (pretensamente) significado. Ofélia Paiva Monteiro assinala, de igual modo, esta dualidade de ambivalência e ambiguidade, existentes na ironia (1982). Se recuarmos

um pouco, em termos diacrónicos, verificamos que Søren Kierkegaard já fizera notar esta conceptualização dissimulatória derivada da ironia, ao invocar o poder da ocultação da verdadeira essência semântica, no discurso linguístico. Jo Labanyi (1985) destaca, na mesma esteira conceptual, a ambiguidade e a dissimulação do enunciado irónico.

À luz dos preceitos caucionados por Patricia Waugh (1984), o discurso paródico também denota uma dupla voz («double-voiced discourse») e uma dupla direcionalidade («double-directed»), sustentado pela dicotomia crítica/ reverência. Linda Hutcheon (1985) assevera que a ironia enunciativa também se faz presente ao nível sintáctico, com a utilização de elementos ou orações que fazem sobressair o contraste, sempre irónico. Referencia, ainda, que, na contemporaneidade, os textos parodiam a convenção literária, exemplificada na disrupção das intromissões do narrador, na invocação directa feita ao(s) leitor(es), confrontando, assim, as teorias do romance tradicional com o moderno¹.

Outros teóricos do romance contemporâneo têm destacado a pertinência da utilização ou recurso à ironia pela voz que instaura o discurso. Muitos dos enunciados denominados pós-modernos apresentam vozes ambíguas ou confusas, que, não raro, destroem a própria linguagem narrativa, afectando a urdidura íntima da constituição da fonte discursiva. De facto, ao depararmos com alguns textos, poderemos questionar – Quem conta a história? Que pessoa narrativa detém a voz? Em que tempo gramatical?

Na obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, Mário de Carvalho utiliza a estratégia da interpelação ao leitor, alertando-o para o árduo labor da escrita e da construção que lhe está inerente²:

¹ Linda Hutcheon (1985: 97): «Some more recent uses of parody have continued to play with a confusion of fiction and reality, and with added side-references to modern theories about both, which require the reader to keep some track of their differences, and of the author's manipulations of them.»

² Robert Burden (in Bradbury & Palmer, 1980: 153): «In the book [Fowles, *The French Lieutenant's Woman*], we may locate the parody of a past convention in the disruption of expectations exemplified in all the various intrusions of a modern hindsight, in the direct addresses to the reader about the confrontation that exists between tradition and recent versions of the novel, and in the intentional violation of all expected endings (...).»

Amalia Pulgarín (1995: 162) reflecte sobre a problemática das transformações verificadas nos romances contemporâneos, e alude ao facto de a paródia se converter no elemento essencial para a re-leitura de modelos culturais herdados de uma ordem falo-logocêntrica (termo utilizado pela teoria feminista como fusão dos termos logocentrismo e falocentrismo). Atesta, de igual modo, que as teorias femininas mais recentes, baseando-se principalmente no pensamento de Jacques Lacan e Jacques Derrida, discutem a possibilidade de uma escrita puramente feminina, em busca de modelos alternativos de resistência à hegemonia política e cultural dominante.

«Um dia, leitor, hei-de contar as ânsias e tormentos com que se vai martelando esta artesanaria da escrita, em que ainda sobrevive a mão do caldeireiro ou, talvez, do fazedor de autómatos, e explicar como é desolador chegar ao nascer da roxa aurora e ao rumor dos primeiros autocarros, quando a tripulação de um avião de Leste sai do hotel em frente para a carrinha do aeroporto, apenas com duas ou três páginas sofrivelmente apontadas. Só este trabalho de minuciosa lavra, em traiçoeira brenha, não contando com o resto, havia de ser, não principescamente, não regamente, mas imperialmente pago.» (2003: 216)

Na *captatio benevolentiae* de *Contos Soltos*, o autor alude a todas as estratégias de que se serviu, para elaborar o livro. Parodia, então, de forma irónica e subversiva, os pactos literários entre o compositor e os leitores, ao afiançar que as histórias maravilhosas constituem um modelo de escrita bastante aliciante, para o autor, que não necessita de efectuar pesquisas; apenas necessita de imaginação, para poder assustar quem lê tais histórias¹:

«Para o autor preguiçoso e pouco dado a ficheiros, pesquisas e escavações, este tipo de história tem esta vantagem: introduz-se a atmosfera, sinaliza-se a subversão, o escritor sente-se dispensado de apresentar e o leitor de pedir contas. Vale (quase) tudo, desde que caiba na economia da narração. Assim não tenha eu cometido outras tropelias, em agravo do manual do bom contador de histórias, ou – supremo pecado! – em agravo da Língua Portuguesa, vulnerável e caprichosa, volúvel e rabugenta, sediciosa e implacável.» (1986: 7)

Morten Kyndrup (1992) chama a atenção para as estratégias utilizadas nalguns dos romances que analisa, destacando a particularidade de a narrativa poder falar de si como

¹ Cf. Nos estudos que preconiza, concernentes à temática do Fantástico, na Literatura, Dana del George (2001: 4) declara que, para muitos críticos, uma das suas características consiste em produzir/ provocar medo ou horror ao(s) leitor(es). O(s) leitor(es) do século XX não consegue(m) entender a intensidade do tratamento do sobrenatural colocado no século XIX, cuja cultura só muito recentemente tinha evitado a crença no sobrenatural. Afiança, ainda, que, para Jaime Alazraki, este medo é provocado pela irrupção do sobrenatural num mundo céptico, dominado pela ciência. Para Todorov, o medo liga-se ao fantástico, mas não é uma condição necessária ao género.

Hutcheon (1978: 467-468) analisa as intervenções irónicas, num discurso literário e conclui que: «L'intéressant, c'est que, à la différence des parodies plus classiques, ridiculisantes et dévalorisantes, cette forme moderne n'implique pas qu'un texte ait un destin meilleur ou pire que l'autre ; c'est leur action de *différer* qui est mise en relief, et en réalité actualisée, par cette parodie. L'ironie – principal mécanisme rhétorique qui attire l'attention du lecteur sur cette actualisation – est en elle-même, aussi, une sorte de procédé d'actualisation : ni parodie ni l'ironie ne peuvent, bien sûr, passer pour «reproduire» une action ; elles sont plutôt, elles-mêmes, des actions qui suivent des «stratégies» destinées à permettre au lecteur d'interpréter et d'évaluer. Par exemple, John Fowles, dans *The French Lieutenant's Woman*, juxtapose les conventions du roman victorien et du roman moderne.»

arte, como constructo, ao enfatizar a sua própria artificialidade. No romance *A Paixão do Conde de Fróis*, a voz que enuncia o discurso demonstra esses artifícios, utilizados na elaboração romanesca, confundindo, parodicamente, o(s) leitor(e)s, nas explicitações metaficcioneis que elabora, a propósito dos pensamentos das personagens e do que sobre elas afiança o narrador¹. Amy Cook (2007: 16-17) corrobora a tese defendida pelo exegeta supramencionado, alegando que a multiplicidade de perspectivas não reflecte, de forma transparente, a realidade. Esta conceptualização encontra-se, de igual modo, patente na obra *A Paixão do Conde de Fróis*:

«Eu agora simplifiquei. Os projectos do padre não eram assim tão bem pensados. Poupei o leitor a muitas considerações laterais e despiciendas, a muito beco sem saída, a muita congeminação nebulosa e encaracolada, a muitos atalhos trabalhosos e ínvios. (...) Poupei espaço, poupei tempo, talvez tivesse poupado também a verdade. Para correcção, basta que o leitor fique sabendo que as coisas, sendo também assim, não seriam exactamente assim, e se o diabo não é tão mau como o pintam, também este capelão não era precisamente o Maquiavel de sacristia que o parágrafo antecedente deixa crer. (1993: 76-77)²

Na opinião de Carlos Ceia (2007: 202), é muito frequente, nos romances contemporâneos, o recurso à ridicularização dos procedimentos convencionais da escrita romanesca, sem que o(s) próprio(s) autore(s) se excluam dessa auto-paródia. Para tal efeito, introduz-se um nível de dialogismo entre o autor e o(s) seu(s) leitor(e)s. Na *captatio benevolentiae* de *Contos Soltos*, ao invocar o estatuto autoral de Alexandre Herculano, actualiza-se o paradigma que a convenção romanesca instituía, no Romantismo, ao evidenciar a proximidade (ilusória) entre a voz narrativa e a recepção dos discursos:

«Não vai sendo hábito, nestes dias, convocar o leitor para uma taramelice amável. Os escritores enfronham-se nas suas obras, ciosos e tímidos, e fazem de conta que o leitor não existe. De uma forma

¹ Morten Kyndrup (1992: 456): «The novel of today then, does not constitute a parody of itself as a genre, in a pejorative sense: it seems far more obvious to regard the novel's ability of today as a kind of making visible, an elaboration of, a potential, which it has possessed all the time.»

² Diane Elam (1992: 29) afirma que, tal como acontece com a arte, a vida é, igualmente, construída por fragmentos: «Contemporary metafiction draws attention to the fact that life, as well as novels, is constructed through frames, and that it is finally impossible to know where one frame ends and another begins. Contemporary sociologists have argued along similar lines.»

geral, qualquer referência ao leitor tem sido, mesmo, considerada de muito mau gosto, e chega a suscitar pequenos «ohs» de escândalo e círios desconfiados, baixo, a um canto.

Mas eu, que não sou escritor, arrego-me o luxo de desafiar o leitor para uma prática tranquila, ao pé da lareira. Lembra-se de Herculano? «[...] assentai-vos aqui ao lar, bem juntos ao pé de mim...». Pois queiram ter a bondade de fazer assim, rompendo um estatuto vigente, conformado de regras, termos e composturas maçadoras, dares e tomares protocolares e tediosos.

Sofra, pois, o leitor ouvir-me e corresponder à minha vontade de diálogo.» (in *Contos Soltos*, 1986: 5)

No conto *Há bens que vêm por mal*¹, a ironia patenteia-se, *ab initio*, na subversão do adágio popular; de seguida, na esteira dos narradores do século XIX, o autor invoca os leitores, explicitando, uma vez mais, a forma como se realiza uma composição romanesca, os processos de correcção, de subversão e de alteração. Assim, o discurso enunciado acaba por enfatizar a sua própria artificialidade e o jogo que lhe está adstrito. Num artigo de Michał Glowiński, intitulado «Sur le roman à la première personne» é-nos dito que, quando um discurso é narrado na primeira pessoa ou quando há interferências/comentários metanarrativos, o leitor fica sujeito a uma incertitude muito particular, no que concerne ao valor da informação do enunciado proferido. Nesta circunstância, nem sequer pode invocar a autoridade do narrador, porque este situa-se no mesmo plano que as outras personagens, um simples mortal como eles e, como eles, falível – «Une histoire peut ou bien informer le lecteur, ou bien le désinformer.» (in Genette, 1992: 231):

«(*) O autor aproveita a interrupção para dar algumas explicações ao leitor paciente, reconhecendo, compungido, que estes desenvolvimentos pouco abonam a bondade da narração. Um texto que se preza, na verdade, deve explicar-se a si próprio e há-de escusar os cuidados do autor inquieto. (...) De maneira que ousou intrometer-me na narração, arrostando as ganas dos custódios do bom gosto, para ressaltar o seguinte:

1. O texto vai muito inquinado de observações racistas. São os timorenses, são os chineses, são os japoneses, são os turcos, são os alemães... Sabe Deus quanto o autor argumentou, fundado na ciência e

¹ A propósito de *Jacques, le Fataliste*, Morten Kyndrup (1992: 109) refere que: «Far more than a narrative it is a metanarrative; it tells more by the way it tells than by the statement of what is saying; it is not “mimetically” oriented in the sense it pretends to fully represent the real world qua its own fictive world.»

na retórica, quando a ciência não bastava, para convencer as personagens a terem tento nas apreciações. (...)

2. Também devo confessar que fiz batota com o discurso do major, assim ele mo releve para sossego da minha consciência. Reduzi-o, amputei-o, aparei-lhe, como pude, a gramática, raspei-lhe a oralidade, escamotei (sic) os episódios inúteis. Fiz dele uma condensação, um «abridgement» à americana, numa cirurgia protectora do resto do texto.» – (*Há bens que vêm por mal*, in *Contos Soltos*, 1986: 47-48)

«Dizem que na véspera do Juízo Final todos os segredos escondidos serão desvendados e revelados enfim todos os mistérios, como nas paradas finais dos jogos. Então, seria também explicado aos homens o porquê daquele corpo tosco de gesso, talhado ingenuamente, ao modo rústico do Minho, que se encontrava plantado a grande profundidade perto da costa de Samatra.

Assim (sic), pequei eu, antecipando-me a mostrar desde já o que estava reservado para saberdes muito depois.» («**Do problema que o capitão Passanha houve de resolver quando, em circunstâncias atribuladas, comandava o Maria Eduarda no estreito de Malaca e do bom despacho que lhe deu com a cooperação de todos ou O enigma da estátua mutilada encontrada nos fundos de Shandenoar**», in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 65)

Atentemos, agora, em obras como *Casos do Beco das Sardinheiras*, *A Paixão do Conde de Fróis*, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* ou *A Arte de Morrer Longe*. Nelas, deixa-se entrever o jogo da criação e, por isso, podemos vislumbrar «um autor que explicita o estatuto de produção de seus textos e alerta o leitor para manobras de personagens e narradores não confiáveis», assim como o carácter «instável da própria linguagem» (Duarte, 2006: 48):

«O que eu passo a contar agora é inacreditável. Prossigo a custo, após uma perplexa hesitação. A vida, não raro, ficciona, devaneia, absurdiza e eu hei-de conformar-me a ela, mais do que ao famoso pacto de verosimilhança outorgado com o leitor. Mas reparem no conteúdo dos frascos, para que não digam que estou a mentir. (*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 1996: 84)

«Só por este episódio estar repleto de expedientes literários é que poupo o leitor a mais um. Vinha a calhar agora um sonho, com multidões, cânticos e bandeiras e umas irrupções disparatadas, com luas surrealistas sobre descomunais tabuleiros de xadrez de que as peças fossem rinocerontes bailarinos, para dar verosimilhança ao sonho que, por definição, é inverosímil (...). (*ibidem*: 33)

«Todos sabemos, especialmente os de nós que em hora arriscada cometem a coisa artística, que a improvisação tem um preço muito alto e que os melhores repentismos são os que resultam de um longo esforço de concentração, de tentativas, de análises e de sínteses, e de um pecúlio muito razoável de experiência. (*A Arte de Morrer Longe*, 2010: 74)

«E porque já vamos na página dezoito, em atraso sobre o momento em que os teóricos da escrita criativa obrigam ao início da acção, vejo-me obrigado a deixar para depois estas desinteressantes e algo eruditas considerações sobre cores e arquitecturas, para passar de chofre ao movimento, ao enredo. Na página três já deveria haver alguém surpreendido, amado, ou morto. Falhei a ocasião de «fazer progredir» o romance. Daqui por diante, eu mortes e amores não prometo, mas comprometo-me a tentar algumas surpresas.» (*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 1996: 18)

Noutros passos, destaca-se o processo de ironização patente na elaboração da narrativa, seja pelos comentários tecidos pelo narrador, seja pelas asserções declaradas pelas personagens. Em *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, pela boca do coronel parodia-se, de forma óbvia, a capacidade crítica do(s) português(es), que julgam ter a faculdade de poder opinar de forma sapiente sobre todas as coisas, de que consideram ter um conhecimento profundo. Nesta obra, deparamos com uma parodização literária que, implicitamente, nos direcciona e remete para a construção da epopeia clássica quando, subtilmente, se invoca um texto repleto de deambulações e aventuras, aludindo-se, de igual forma, ao processo de estruturação da narrativa, iniciada in *medias res*. Segundo refere o coronel Bernardes ao coronel Lencastre, a *baronesa* andava a ler *O Apicultor e o Bidão de Mel*:

«(...) raio de título. É dum desses autores portugueses que andam para aí, nabóides a escrever. Estive a folhear. Um atraso de vida. Perdas de tempo, deambulações, opiniões, descrições, filosofias, desarrumação... um bocejo, pá. Eu, cá para mim, um livro deve apressar-se para o evento, começar logo a meio da coisa e eliminar os desvios e as imaginações que só servem para encher.» (2003: 15)

A paródia e a ironia subjacentes ao modo como o autor encara o processo artístico de criação, no domínio da construção literária, estão igualmente, patentes noutras obras do autor em análise. Se atentarmos no conhecimento das estruturas interna e externa a que está sujeita a elaboração de uma narrativa, não é despicienda a ironia paródica que figura por detrás dos comentários tecidos pelo autor/ narrador. Os processos de construção

concernentes à aplicação de recursos expressivos, pertencentes aos domínios semântico e estilístico são, também, assinalados na construção narrativa, pela voz de um narrador/ autor que ironiza o processo de construção romanesca e pela intromissão do autor na narração, denotando preconceitos que na forma de encarar o mundo:

«Eu fui-lhes explicando, de forma vaga, que isto de literatura tinha as suas exigências, os seus condicionamentos, que não se podia escrever tudo, que o autor também entrava com a sua própria maneira de ver (...).» («Epílogo», in *Casos do Beco das sardinheiras*, 2004: 84)

«Mais adiante direi que daqui não tiro nada que proveito me faça. Eu já li muitos livros e andei por muitas águas e terras, de maneira que pouco guardo da esperança dos jovens sedentários.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 110)

«Deixemos estas entretengas mornas de tiro demonstrativo, e deixemos o padre – ala que se faz tarde! – a caminho de casa, e apreciemos melhor como tudo se passou à janela da torre e perto do conde, que é o sítio de melhor vista.» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 167)

«– Credo! – benzeu-se a Marta. E houve outras exclamações um pouco mais expressivas que se poupam ao leitor.» (*A Pedra Preta*, in *Casos do Beco das Sardinheiras*, 2004: 37)

«A segunda parte queria eu começá-la logo de rijo, e em festa. Tinha ensejado para este lugar uma vasta elipse, de proporções conformes aos estilos consabidos da Retórica e da Geometria. Mas, antes, arrebatou-me um escrúpulo cadastral de apontar, em sinopse, o que ocorreu no interim, com prejuízo da tal figura de estilo, que fica a dever à perfeição. (*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 1996: 117)

No jogo que institui com o(s) leitor(es), o narrador também finge uma ilusória narração aberta, contrariada pelos constantes e discretos comentários irónicos que enuncia, e que servem para guiar a leitura (Cf. Sequeira, 1996: 72). De facto, a referência, num determinado (con)texto, ao(s) receptor(es), funciona como um sinal de ironia, indicando-se, consequentemente, «que a história não subsiste por si, só existe porque há um emissor que

a conta e um leitor que a recebe.» (Duarte, 2006: 133). Atentemos nas declarações proferidas pelo narrador de *A Paixão do Conde de Fróis*:

«Qualquer apreciação sobre um homem, desde que não seja deus – é o caso do autor que suspeita de que, neste particular, também tem a cumplicidade do leitor –, vem sempre frouxa, contingente e incompleta. Serve para se ir vivendo. No caso dos autores, para se ir escrevendo.» (1993: 73)¹

A partir do momento em que o anspeçada entrega ao Conde a carta lacrada, provinda do governador de Miranda, onde lhe era ordenado que desamparasse S. Gens e fosse reforçar a guarnição de Miranda, juntamente com os seus homens e o seu armamento, porque aquele se abstera de se apresentar na sede do regimento, intensificam-se os comentários irónicos que, de forma mais ou menos explícita, «anunciam uma orientação da leitura em estreita cumplicidade com o leitor, ao mesmo tempo que atestam a subjectividade da interpretação dos sujeitos/ materiais históricos.» (Arnaut, 2002: 336; cf. Marinho, 1999: 246):

«Era própria e adequada esta táctica militar? Não mo perguntem a mim que me limito a contar a história e sei tanto de assédios militares como de grego. Era assim que eles procediam. Se bem, se mal, julgue-o o leitor, ou, se não quiser julgá-lo, suspenda o juízo, como o outro... Dessarte me avenho eu...» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 185)

O autor/narrador invoca, igualmente, autores conceituados, como Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco ou Cervantes. O primeiro referencia-se e parodia-se, ironicamente, como um escritor modelar, quando o autor/ narrador emprega a hipálage, recurso muitas vezes utilizado pelo escritor realista, homenageando-o, destarte – «apontava a luneta sarcástica». No que concerne ao romance cervantino, parodia-se a Ilha da Barataria, que Sancho Pança administra, sabiamente, mesmo que a personagem desconheça o embuste de que é vítima, no momento da governação. Na esteira do que afiançam Deirdre e Sperber (1978), poderemos constatar que, nas obras do autor em análise, a ironia e a paródia

¹ Amy Cook (2007: 16) estabelece uma comparação entre a paródia em que se inclui o sema de comicidade e os comentários irónicos que o autor, por vezes, tece, numa narrativa: «Like the comical parody of the Italian opera character, the ironic author must include a self-parodic element in his own work to indicate his awareness of its limitations. The most obvious way of accomplishing this is perhaps authorial intrusion or a narrative voice that interrupts the narrative to call attention to the constructed nature of the work.»

constituem um modo de abordagem e questionamento da construção narrativa, pelo contraste entre os níveis discursivos e a oposição de níveis de linguagem patentes nos excertos apresentados:

«A bem dizer, o escritor não tinha um plano do romance, nem sequer um assunto. Contava com a sua vida pra lhe fornecer os lugares e a temática, e com alguma sobrançeria, aliás muito discutível, considerava-a, com as suas pequenas relações, os seus pequenos incidentes, os seus pequenos trabalhos, suficientemente grande para o efeito.

Mas se o tema do romance o não preocupava, preocupava-o o estilo, o subtil jogo de metáforas com que iria deslumbrar o mundo literário e os companheiros lá do banco. Concebia um romance como enfileiramentos sucessivos de metáforas vistosas, metáforas em espetada (...).» (*Atribuições dum escritor destituído de imaginação*, in *Contos Soltos*, 1986: 11)

«Já no quarto, reviu as suas notas. Passou um traço vermelho por cima da única folha em que havia lançado o «*filactério dependurado do cigarro*», fez por esquecer o «*óvulo deslizante no útero da noite*» e atirou-se para cima da cama, desconsolado: – Estou sem imaginação, raios me partam, foi-se-me a imaginação – lamentava-se.

Nessa noite, sonhou que Eça de Queirós, vestido de branco, lhe apontava a luneta sarcástica, dizendo: – Quer governar uma ilha, menino? Mas para isso é mister ter-se com quê...» (*ibidem*: 13)

A alusão a Camilo Castelo Branco, no romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, instaura, novamente, no discurso, a paródia, pela referência aos recursos utilizados na articulação da narrativa:

«Teria a vida facilitada se os acontecimentos houvessem evoluído de molde a eu poder dizer como Camilo «decorreram dez meses sem sucesso digno de menção...», deixando o tempo, entretanto, a trabalhar para o romancista.» (1996: 117)

Uma nova referência a Camilo, em *A Sala Magenta*, expressa e corrobora a já aludida parodização literária concernente aos estilos narrativos e à forma como os autores se inspiram no processo de construção romanesca patente nas obras de autores conceituados – «A fantasia do tiro de pistola com o seu sabor romanesco, a implicação de um desfecho trágico, elevado, camiliano, ajudavam a descomprometer do futuro» (2008: 153).

2. A CRISE DA REPRESENTAÇÃO

2.1. A Construção de Mundos

Se atentarmos na conceptualização defendida por Saussure, na obra *Curso de Linguística Geral*, facilmente constatamos que a linguagem consiste numa estrutura de relações de significado entre palavras e conceitos e não entre palavras e coisas. Segundo o linguista, a linguagem funda-se num sistema de signos, de significantes e significados, muito embora o referente não faça parte desse sistema. Este posicionamento não recusa, contudo, a existência de um referente da linguagem: presume-se que ele exista, mas não necessita de ser imediatamente acessível por meio do conhecimento. No que concerne à problemática da Literatura, à sua relação com a factualidade e à existência referencial dos objectos de criação literários, a representação mimética tem sido discutida, ao longo dos séculos, e não tem sido pacífica, a sua determinação.

Na sua *Teoria da Literatura*, Wellek e Warren (s/d: 113) afiançam que a Literatura «representa» a vida, designado-a como uma realidade social, facto que não obsta a representação da Natureza e do mundo interior ou subjectivo do indivíduo. Esta teoria é, contudo, amplamente alargada, quando os teóricos referenciam que o escritor não se limita a ser influenciado pela sociedade, mas que ele próprio, com os mundos que cria, influencia, a sociedade – «A arte não só reproduz a Vida, como lhe dá forma.» (*ibidem*: 123), mas a obra de arte não é uma mera cópia da vida. Nesta linha idiossincrática, os teóricos caucionam a problematização ontológica da obra de arte literária – «teremos de reformular uma questão epistemológica extremamente difícil – a do “modo de existência” ou da “situação ontológica” de uma obra de arte literária» (*ibidem*: 173). Em rigor, estamos cónscios de que uma das mais antigas respostas a esta dificuldade subsiste na concepção do poema como um «artefacto», colocando-o ao mesmo nível ontológico de uma escultura ou de um quadro. Wellek e Warren frisam, contudo, a existência de poemas e de histórias que nunca passaram à escrita, mas que continuam a existir.

No que concerne ao trabalho desenvolvido pelo(s) escritor(es), que cria(m) mundos e possibilita(m) a existência de novas vidas, os críticos supra referidos atestam que «Existirá sempre uma diferença decisiva entre um acto imaginativo de reconstituição e uma participação real num ponto de vista passado.» (*ibidem*: 48). Os romances hodiernos podem, inclusivamente, como cauciona Morten Kyndrup, desnudar a sua (re)construção, fazendo

com que o(s) leitor(es) participe(m) nessa demonstração, que lhe(s) surge ante os olhos: «In order to sum it up: what the novel *does* is to include the reader into a time/ space-construction, in which it is possible for her to see her own point of view at the same time as seeing; the reader sees herself seeing.» (1992: 455).

No trabalho levado a cabo por Käte Hamburger, a propósito da análise que desenvolve sobre *Tom Jones*, refere que a dominante humorística presente nesta obra evidencia a teoria romanesca de que a obra não se institui como realidade, mas como uma aparência ou uma ilusão de realidade – «n'est pas la réalité, mais une illusion, une apparence, une fiction; non pas une vie en tant que vie, mais – comme le dirá plus tard Novalis – une vie en tant que livre.» (1986: 144). Riffaterre denota uma posição extremada, relativamente a este pressuposto, ao declarar que, no texto poético, «Les fonctionnements de la surdétermination suggèrent clairement que le texte poétique est autosuffisant», concluindo, destarte, que «s'il y a référence externe, ce n'est pas au réel – loin de là. Il n'y a de référence externe qu'à des autres textes.» (in Barthes et alii, 1982: 118).

Os conceitos de mundos imaginários e possíveis reaparecem, na poética contemporânea, no momento em que o conceito da «auto-referencialidade» da Literatura revelou os seus limites. Tanto Frege como Saussure, nas respectivas semânticas da linguagem poética, puseram de parte o aspecto «referencial» da Literatura (cf. Doležel, 1990: 87) e Tomás Albaladejo Mayordomo (1998), no livro *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura Narrativa*, alude à existência de três tipos de modelos, como vimos. A propósito dos trabalhos elaborados por Fowles, Patricia Waugh atesta a pertinência da criação do objecto literário a partir da linguagem, facto que o torna um constructo, mas assevera que a sua existência não é menos real ou verdadeira; é alternativa – «Although, as Fowles recognizes, the reality of fiction is primarily verbal, the imaginary world generated by the words of a novel is not less real than, but an *alternative* to, the everyday world.» (1984: 112). Para a semântica dos mundos possíveis, não podemos assinalar valores de verdade às afirmações do narrador, porque não se referem a um mundo, mas constroem um mundo, afiança Diana Bataggia (in Salem, 2006: 47). Aqui reside a diferença basilar com a semântica mimética; os teóricos que a defendem reclamam a autonomia dos mundos semióticos ficcionais, no que respeita ao mundo real.

Phillipe Hamon (in Barthes et alii, 1982) advoga que, no programa realista, o mundo é descrito e acessível à denominação. Neste ponto, opõe-se ao mundo do discurso fantástico (o *inominável*, o *indescritível*, o *monstro*). Acrescenta, todavia, que, se o discurso realista multiplica as descrições, a descrição não é certamente exclusiva/ própria do discurso realista¹. Fernanda Irene Fonseca (1992: 164) alega que o conceito de «*ramificação temporal*» convoca o de “mundos possíveis” e traz implícita a noção de *expectativa* ou “mundo de expectativas”, i.e., a realidade do tempo, segundo a linguista, não é factual, mas está marcada pelo carácter hipotético que, «em maior ou menor grau, afecta a reconstituição do passado ou a antecipação do futuro (a *memória* e a *expectativa*, para falar como Santo Agostinho.» No trabalho levado a cabo por Elisabeth Wesseling (1991: 79-80), a crítica distingue duas correntes fundamentais do romance histórico, na contemporaneidade: o romance auto-reflexivo e o ucrónico. No primeiro caso, o romance apresenta uma revisitação crítica e irónica do passado; no segundo, ocorrem, não raro, versões alternativas da História, e a focalização faz-se a partir de grupos relegados.

No que concerne às abordagens fantásticas, Dana del George invoca o discurso de Kathryn Hume, relativamente à utilização do fantástico ou do sobrenatural, nos textos:

«Its manifestations in the text serve several purposes: relieving authorial tensions or giving voice to the authorial vision; manipulating and releasing audience tensions; shocking, enchanting, and comforting. Above all, fantasy activate whatever it is in our minds that gives us the sense that something is meaningful.» (2001: 4)

Para Dana del George, os preceitos defendidos por Kathryn Hume (2001: 3) propõem-se demonstrar que a Literatura é, simultaneamente, produzida por impulsos de mimese e de fantasia. N. H. Reeve sublinha que, na obra *The Fabulators*, Robert Scholes

«(...) distinguishes between ‘empirical’ and ‘fictional’ modes – understanding the former to include historical and mimetic realism, and the latter those romantic and didactic modes which are essentially devoted to the ideal rather than the real, are concerned with truth in an ‘artistic’ (Scholes’s term) rather

¹ Cf. Hamon (in Barthes et alii, 1982: 145): «Le discours réaliste est simplement un discours *ostentateur de savoir* (la fiche descriptive) qu’il s’agit de *montrer* (au lecteur) en le faisant circuler (dans et par un récit, et en l’accompagnant des signes les plus ostensibles de *l’autorité*).»

than representational sense. The empirical and the fictional modes, we are told, are in perpetual if postponed conflict (...).» (in Bradbury & Palmer, 1980: 113)

Na senda dos estudos protagonizados e defendidos por Jaime Alazraki (2001¹), Maria João Simões (2006a: 584) chama a atenção para a coalescência espaço-temporal, na criação de mundos alternativos ou fantásticos, cuja distinção se evidencia dos anteriores tratamentos do fantástico fundamentalmente em dois aspectos:

«a) porque substitui a mera irrupção subversiva do irracional no interior do racional, por uma instauração da irracionalidade subversiva como sendo a verdadeira realidade para lá do apenas aparente real;

b) porque evidencia uma mutação do intuito no que toca ao efeito a provocar no leitor: não é já o medo, como tradicionalmente acontecia, mas sim a inquietude e a perplexidade geradas pela subversão do comumente aceite, conduzindo o leitor para uma leitura metafórica.»

Como pudemos constatar, nos pressupostos defendidos por Yvancos (2004: 138-140), não existe, de facto, justificação para uma dupla semântica, uma de tipo «realista» e outra de tipo «fantástico», porque os mundos da literatura realista não são menos ficcionais que os mundos dos contos de fadas ou da ficção científica. Defende, ainda, que os mundos possíveis são acessíveis a partir do mundo concreto, embora o seu acesso físico seja impossível, realizando-se, meramente, através de canais semióticos.

3. A Parodização do Discurso Linguístico

Nas análises levadas a cabo por Barthes (1982: 84)², o estudioso alude aos dois tipos expressamente funcionais de discurso, o judiciário e o político, salientando que a Antiguidade acrescentou um terceiro, o epidíctico, discurso do aparato, cujo escopo consistia em provocar a admiração do auditório (e não persuadi-lo), e que continha, no seu germen – quaisquer que fossem as regras rituais do seu emprego: elogio de um herói ou necrologia – a ideia de uma finalidade estética da linguagem. A neoretórica alexandrina do

¹ Jaime Alazraki, "Que és lo neo-fantástico?", in David Roas (eds.), 2001: 265-282; cf. Maria João Simões, 2006a.

² Roland Barthes, "L'Effet de réel", in Barthes et alii, 1982: 84.

século II demonstrou um enorme fascínio pela *ekphrasis*, técnica que consistia em descrever locais, tempos, pessoas ou obras de arte, tradição que se manteve até à Idade Média. Nesta altura, segundo afiança Curtius, a descrição não está sujeita a nenhum tipo de realismo, pouco importa a sua veracidade, ou a sua verosimilhança; o que interessa, de facto, é o contraste do género descritivo; a verosimilhança não é referencial, mas abertamente discursiva. O romance do século XIX não assume a díade híbrida realidade/ ficção, nem coloca o autor no centro da história, porque é considerado uma espécie de demiurgo entre o real e o leitor.

Martínez Bonati salienta que, em Literatura, não é o autor que fala, mas o próprio discurso literário, a fonte da linguagem, que é fictícia ou imaginária. Não se está perante um «falar fingido e não pleno», do autor, mas de um falar «pleno e autêntico», mas fictício. Bonati (2001: 28) defende, de igual modo, que a a linguagem poética (a linguagem da Literatura, compreendida, num sentido técnico-descritivo, como uma, entre muitas artes), se define, sobretudo, em termos de ontologia e acrescenta que a poesia é um discurso fictício. Não considera a linguagem poética como uma espécie de discurso real, entre outras; ao invés, supõe que todo o tipo de discurso pode representar instâncias poéticas, advogando que o discurso de carácter poético não pode ser tipificado ou limitado a certos rasgos e determinações genéricas.

Nos estudos levados a cabo por Linda Hutcheon (1991: 198), a crítica expõe o trabalho apresentado por Mas'ud Zavarzadeh (1976), pelo facto de este teórico considerar o romance ficcional como birreferencial – refere-se a si mesmo e à realidade, sugerindo que a polaridade facto/ ficção é ontologicamente questionável. Na mesma esteira (*ibidem*: 199), cita Rabinowitz (1981: 409), que propugna a existência de várias teorias que defendem a referência intratextual da ficção, afirmando que a linguagem ficcional se refere, antes de mais, ao seu universo – o universo da realidade da ficção –, independentemente da proximidade ou da distância da sua modelização com base no mundo empírico da experiência.

Ao dedicar-se à análise desta problemática, as teorias defendidas por Patricia Waugh denotam que a ficção contemporânea constrói realidades alternativas, manipulando a relação entre os signos (linguísticos ou não linguísticos) e o discurso que se cria, num

determinado contexto¹. Mário de Carvalho não é alheio a estes procedimentos e, pelo exposto, denuncia a relevância do papel que o(s) leitor(es) assumem, ao tomar contacto com as obras que cria:

«É ele [leitor] que preenche todos os espaços em branco. Cada um vê as personagens de acordo com as suas vivências, o leitor também transporta algo para o romance e é muito interessante este encontro entre dois espíritos, no sentido transitivo, de comunicação entre duas disponibilidades, duas experiências, duas vivências, a do autor e a do leitor.» (Carvalho, in Pires: 2004: 21)

Por vezes, nas narrativas contemporâneas, mesmo nas de cariz ou temática históricos, os romancistas destituem o(s) leitor(es) do papel passivo que tradicionalmente lhes era atribuído, incluindo-o(s) na própria tessitura narrativa, obrigando-o(s) a participar no jogo que se institui e, no limite, levando-o(s) a optar por uma conclusão para a obra que lêem²:

«Era destarte, sem tirar nem pôr, que o conde interpretava aquela tineta do padre de o arredar da praça, e distrair dos seus deveres e compromissos. Interpretava bem, interpretava mal? O leitor o dirá. Mas convém ir-se lembrando de que aquele padre, ao invés de muito sacerdote caceteiro e brigão do seu tempo, o que mais prezava era o sossego e a pacificação.» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 72)

«Geralmente, considera-se que os filhos não são avaliados pelas mães no mesmo tabuleiro dos amantes. Mas nós não conhecemos todos os filhos nem todas as mães. Era bom que esta mãe se reconduzisse, não já às condições celebradas de especiosa ou dolorosa, mas ao figurino ordinário da benevolência materna. Para a leitora, porque a reconheceria com mais facilidade e afinidade; para o autor porque lhe exigiria menos esforço de caracterização; e para Arnaldo que escaparia a estas humilhações.» (*A Arte de Morrer Longe*, 2010: 28-29)

No entanto, segundo afirma Patricia Waugh, é através do processo linguístico que se constroem e cimentam os mundos literários – «All written language, however, has to be

¹ Patricia Waugh (1984: 35): «The most important feature shared by fiction (...) is the construction of an alternative reality by manipulating the relation between a set of signs (whether linguistic or non-linguistic) as 'message' and the context or frame of that message.»

² *Ibidem*, 43: «Some fictional novelists make the reader explicitly aware of his or her role as player. The reader of the *French Lieutenant's Woman*, having to choose an ending, becomes a player in the game, and very much modelled on the heideggerian game of being.» ; «(...) is no longer quite so passive and becomes in effect an acknowledge creation rather than a monologic and authoritative version of history.»

organized in such a way as to recreate a context or to construct a new context verbally.» (1984: 88). Destaca, posteriormente, a relevância que assumem os contextos, no processo de construção verbal – «All literary fiction has to construct a ‘context’ at the same time that it constructs a ‘text’, through entirely *verbal* processes.» (*ibidem*). Na opinião de Mário de Carvalho, as obras literárias – construídas sob o signo linguístico – exigem um trabalho extremamente minucioso e aturado:

«Quando se escreve um conto ou um romance, estamos a lidar com uma linguagem que não é a linguagem do vocabulário básico e elementar, não é a linguagem dos jornalistas, por exemplo. Por detrás da língua que os escritores utilizam, há uma espessura que vem desde os primórdios e há uma quantidade de recursos expressivos que podem ser convocados e usados, e que tornam as situações e as personagens mais ricas, mais verosímeis, mais vincadas. E isso significa um trabalho muito aturado. (...) Eu trabalho com dicionários de sinónimos e às vezes estou hesitante perante uma palavra durante dias. O sofrimento em frente de uma página é comparável ao do pintor que está a acertar uma cor. É um trabalho um bocadinho cansativo, obsidiante.» (Carvalho, in Ferreira, 2003: 49-50)

Como referencia Pozuelo Yvancos (1993: 63), a propósito das teorias apresentadas por alguns dos mais notáveis teóricos ou estudiosos da Literatura contemporânea, Wayne Booth fala de uma ética da ficção e Umberto Eco estuda a teoria dos mundos possíveis; Riffaterre, em *Fictional Truth*, fala sobre o modo particular de apresentar a construção da realidade, no romance realista; Genette intervém na polémica sobre actos de fala e ficção. Cada um destes autores apresenta propostas diversas e ângulos de perspectivas distintos, de modo nenhum intercambiáveis. Tão pouco supõem uma teoria uniforme ou homogênea. Daqui inferimos que a noção de linguagem como representação ficcional da realidade constitui, por si mesma, um problema, não fácil de solucionar.

Linda Hutcheon (1991: 226; 235) salienta que o discurso da ficção pós-moderna insere o poder e contesta-o, persistindo esta duplicidade contraditória e que o Pós-modernismo sugere que a linguagem em que o realismo opera – ou qualquer outra forma de apresentação – não pode escapar à contaminação ideológica. A crítica confirma que todos os discursos são constructos e, pelo facto, potenciais discursos de manipulação, *i.e.*, o discurso é, simultaneamente, um instrumento e um efeito de poder. Referencia, igualmente, que a ficção pós-moderna tende a utilizar o seu compromisso político associado a uma ironia distanciadora e à inovação técnica.

Nos textos de Mário de Carvalho, verificamos que o recurso à linguagem pode ser utilizado numa perspectiva múltipla: as personagens utilizam a linguagem para manter o silêncio, omitir, ou modificar a verdade. Esta asserção torna-se muito evidente e clara, no conto *O Conde Jano*, no episódio em que o monarca inquirir o antigo ministro, acerca da possibilidade de recorrer a um acto mortífero, para silenciar a condessa e dar palavra à Infanta, que se sentia traída, pelo conde. E o homem da Igreja, pretensamente conciliador e animoso, silenciando e iludindo a verdade, limita-se a responder – «E mais, senhor, não direi, a não ser que encontrareis quem vos absolva, se cometerdes agora um torto, para prevenirdes, no futuro, mais direito...» (1991: 102). O recurso ao silêncio utiliza-se, também, como instrumento crítico, como forma de censura, ou para insinuar a existência de verdades profundas, mas inoportunas. O silêncio de Jano é extremamente significativo, quando a filha do rei o admoesta, num tom claro e sonoro, pelo matrimónio contraído, em terras longínquas – «O conde não encontrou resposta. Desabou-lhe a face, confundida, sobre a cruz vermelha do brial. Houve um instante de silêncio e de incomodidade.» (*ibidem*: 94). É, também, sob o signo do silêncio que, durante algum tempo, Jano esconde o segredo, da esposa – «Dentro em pouco subia ao leito, muito em silêncio, e ninguém sabe se alguém ali dormiu, até que o falsete rouco dos galos apregoasse a alba.» (*ibidem*: 118).

No romance *A Paixão do Conde de Fróis*, cansado de ouvir as vozes das velhas, que gritavam e invocavam Nossa Senhora, o padre não se conteve e interpelou-as, para se calarem – «Ó senhoras, calem-se lá!» (*ibidem*: 184). Logo após este episódio, em que, obstinadamente, o governador de S. Gens tudo faz, para defender a praça, pela voz do capitão, o narrador deixa entrever (pelo silêncio, pelo que se omite, ou pelo insinuado), num discurso modelizante, o que se adivinha ser a perdição do conde: «– (...) Não é que o senhor conde não saiba o que está a fazer... fidalgo ilustre ele é, e dos mais nobres de Portugal. Mas a guerra tem as suas leis, e Sua Excelência é ainda moço, muito verde... » (1993: 188)

No «cronovalema» *A Arte de Morrer Longe*, ante a iminência da separação efectiva do casal, o silêncio de Arnaldo e Bárbara oculta um assunto incómodo: quem ficará com a tartaruga, depois de repartidos todos os bens? «Depois dos últimos vasos de flores, das latas de conservas e frascos de salsichas alemãs da despensa, ambos se sentaram, de bloco de notas na mão, a contemplar, com alguma incomodidade, o item que faltava repartir.» (2010:

16). Após este desconfortável silêncio, «começaram, de repente, a falar ao mesmo tempo e, depois, riram-se e calaram-se meio embaraçados.» (*ibidem*: 17).

No *incipit* da obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, a referência à linguagem traduz-se numa parodização linguística e discursiva, consubstanciada numa saturação narrativa, instaurada pelo narrador que, paradoxalmente, afiança, na esteira das vozes queirosianas, que muito se fala, neste país, mas pouco interesse revela o conteúdo desta propensão para a entretenga dialogal:

«Assola o país uma pulsão coloquial que põe toda a gente em estado frenético de tagarelice, numa multiplicação ansiosa de duos, trios, ensembles, coros. Desde os píncaros de Castro Laboreiro ao Ilhéu do Monchique fervem rumorejos, conversas, vozeios, brados que abafam e escamoteiam a paciência de alguns, os vagares de muitos e o bom senso de todos. O falatório é causa de inúmeros despautérios, frouxas produtividades e más-criações.

Fala-se, fala-se, fala-se, em todos os sotaques, em todos os tons e decibéis, em todos os azimutes. O país fala, fala, desunha-se a falar, e pouco do que diz tem o menor interesse. O país não tem nada a dizer, a ensinar, a comunicar. O país quer é aturdir-se. E a tagarelice é o meio de aturdimento mais à mão.

(...)

Imigrantes provindos de países sombrios aprendem aqui a soltar as línguas, aderem ao velho ofício de dar à taramela, por isto e por aquilo, por tudo, por nada. Passam-se dias, meses, anos, remoem as depressões, adejam os perigos e o país a falajar, falajar, falajar.» (2003: 11-12)

Nas obras do escritor em análise podemos encontrar, reiteradamente, a noção de uma incomunicabilidade linguística, que não consegue quebrar-se ou, quando se quebra, incomoda e deprime. Aludimos aos silêncios, como forma de escamotear ou ocultar verdades. No entanto, a incompreensão linguística separa os seres e chega, inclusive, a fazê-los perder-se num mundo onde não há diálogo nem entendimento. Vejamos, a título de exemplo, alguns casos, que se revelam bastante pertinentes e significativos, nas obras em estudo.

Em *A Sala Magenta*, o narrador explica que Gustavo demonstrava algum incómodo ao escutar o vocabulário utilizado por Norma e que sentia uma certa melancolia, quando esta proferia certas interrogações – «Não se sentia especialmente bem ao lado de Norma, o

palavreado dela incomodava-o, sobretudo as interrogações metafísicas.» (2008: 94). Várias passagens contidas nas obras estudadas documentam a incomunicabilidade, essencialmente o livro que consideramos a matriz palimpséstica das obras em estudo. Vejamos, a título de exemplo, alguns excertos patentes no romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*:

«Foi-me dito que em certas noites de Crescente – não era o caso –, a uma determinada intensidade do luar, soltam-se das areias arrefecidas, num clamor convulso, as queixas das turbas massacradas. É um remoinho multilingue de lamentos, gritos de dor, chamamentos, ora mais nítidos ora mais sumidos, que perdura até o sol querer vir.» (1996: 93)

«Olha eu, (...) a rir-me da conversação em volta que mal entendo dos mouros notáveis, a devorarem codornizes com mel (...).» (*Ibidem*: 76)

«O telegrafista está no seu posto, seu cubículo. Antes de os fios ganharem rigidez e de todos os bornes do aparelho encravarem e de todas as luzes lhe morrerem, chegam muitas mensagens de repique, em grande atropelo de línguas.» (*Ibidem*: 51)

«Com este sussurrar, que durou muito da noite, me assombrou brandamente Tebas, sobrepondo-se à perplexidade das linguagens que se falam na minha terra.» (*Ibidem*: 48)

Depois de passada a tempestade, a determinada altura, o Capitão Passanha, do *Maria Eduarda*, procura entabular uma conversação – difícil – como veremos. Mas a parodização linguística não é apenas acusada no pequeno desentendimento; de facto, processa-se e instaura-se, *ab initio*, no longo título que o precede, e que nós destacamos, sublinhando-o:

«Chegados à fala, o capitão, por meio do porta-voz, bradou perguntas em português, repetidas em inglês de cais, com alguma mistura de palavreado chim e malaio. De bordo do junco levantou-se uma algaraviada incompreensível, envolta em indiscernível gesticulação oriental. O comandante deduziu que precisavam de reboque e de alimentos (...).» (*Do problema que o capitão Passanha houve de resolver quando, em circunstâncias atribuladas, comandava o Maria Eduarda no estreito de Malaca e do bom despacho que lhe deu com a cooperação de todos ou O enigma da estátua mutilada encontrada nos fundos de Shandenoar*, in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 60)

Num outro conto, também inserto na mesma colectânea, alude-se a uma «reza infundável, numa língua desconhecida, que as velhas acompanharam com suspiros cadenciados e gemidos baixos.» (*A transmutação*, in 1990: 154), de que não resulta qualquer desentendimento. Porém, num dos contos de *Casos do Beco das Sardinheiras*, a incompreensão linguística traduz-se em incomunicabilidade, e desespero:

«Os três amigos da ideia regozijaram-se muito a princípio porque o Quim já falava de novo o Português. Mas logo esmoreceram, ao perceber que o Quim desta vez não entendia nada do que lhe diziam, como se todos falassem em língua estranha.

E era assim:

As pessoas perguntavam: ‘Tão Quim? E ele ouvia *Sovonov, Quim*? As pessoas perguntavam: ‘Tão isso ainda te dói?’ E ele percebia: *Sovonov gabait nheid zwa*?

Enquanto um grupo desconcertado rodeava o Quim, que barafustava de sobrolho derribado, o Zeca da Carris e o Andrade afastaram-se, embaraçados.

O Andrade ainda arriscou:

– Olha lá, e se desta vez lhe dêssemos uma porrada mesmo a meio da nuca? Podia ser que resultasse...

– Cala-te daí! – respondeu o Zé –, o melhor é que ninguém saiba do que se passou, cá por coisas.» (*A algaravia*, 2004: 58)

O eslavo que andava no navio, no livro de Tebas, era filho de príncipes exilados em Paris, aquando da Revolução de Outubro, mas foi educado na esperança de voltar a casa. Sonhou e perdeu muitos anos a conjecturar um plano: ligar a Terra à Lua, com um grande cabo. Calcorreou Paris – *boulevards*, foi a clubes, academias, universidades, repartições, procurando quem pudesse compreendê-lo e pudesse pôr em prática o seu projecto. Porém, nunca lhe compreenderam o discurso:

«Desilusão grande. Naquela cidade malfadada, no Agosto em que o tentou, não havia absolutamente ninguém capaz de compreender o russo ou língua eslava qualquer. E mantendo-se o seu estranho bloqueamento ao falar de outras línguas, tornou-se-lhe impossível comunicar os seus planos, por mais gestos desesperados que tentasse, junto de funcionários impacientes de dedos a tamborilar em carteiras envernizadas.

(...)

Só quem o entendeu foi o imediato deste navio que era muito entendido em idiomas. (...) Mas nunca se dispôs a acompanhá-lo a terra e a traduzir-lhe o aranzel (...). Não queria o oficial expor-se ao ridículo, acompanhando indivíduo tão grotesco, falando por ele.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 181; 183)

A incapacidade que os seres humanos revelam em comunicar e em confraternizar encontra-se, também, patente nesse rígido automatismo da ordem social, que não permite qualquer tipo de debilidade ou fragilidade; ter quatro braços ou uma cabeça sem rosto constitui o símbolo de uma diferença intolerável (cf. Yvancos, 2004: 151). O *Fabulário* apresenta, numa primeira fase, eufórica, a vantagem do nascimento de um menino, com quatro braços. Pareceu muito bem a todos porque, quando crescesse, poderia realizar múltiplas coisas, em simultâneo. Mas o menino cresce e, quando homem, procura a sua identidade, andando de terra em terra, à procura do seu país, «o país dos homens de quatro braços». Constata, desoladamente, durante o périplo, que uns homens «eram exibidos nos circos e nas feiras», outros laboravam «trabalhos pesados», «ao serviço dos homens de dois braços». Quando chega, enfim, ao seu país, constata que a sua diferença é altamente marginalizada e que, naquele lugar, se seguem rígidas normas protocolares, para a encobrir. O verdadeiro entendimento advém da leitura de uma placa, que apela à ocultação e à imposição de cânones rígidos, mas comumente aceites; parodicamente, a informação colocada restringe e limita cada um, na relação com o outro. O remate da fábula termina, consequentemente, sob a égide angustiante da amargura, contrastando, fortemente, com a euforia da primeira parte:

«Mas aí as pessoas tinham dois braços amarrados ao corpo, debaixo das camisas e dos vestidos, e apenas usavam os outros dois.

Pelos relvados, havia grandes letreiros e diziam:

– «É expressamente proibido ter quatro braços.» (1998: 17)

No livro de Tebas fala-se da existência de um *zglut* (homem sem rosto) e, neste âmbito, interseccionam-se as dimensões do universo romanesco, da fantasia e da realidade,

quando o narrador interpela o(s) leitor(es) e explicita o que é, supostamente, este ser, apelando, destarte, ao domínio cultural do(s) narratário(s):

«Os *zgluts* são, como se sabe, homens sem cara. Usam grandes dominós, com um enorme capuz que lhes semicobre a falta de feições. Vistos de frente, pela abertura do capuz, mostram um buraco vazio, negro. São muito trabalhadores.

Este *zglut* estabeleceu-se de ferreiro, à entrada da aldeia.» (1996: 199)

O *zglut* chegara com o exército e estabelecera-se de ferreiro, à entrada da aldeia, mas era vilipendiado pelos miúdos. À saída da escola, «os rapazes da aldeia iam todos fazer negaças ao *zglut*, em grande assuada. Gritavam-lhe: – *zglut, zglut, ist es nicht gut?*» (*ibidem*). Depois desta crueldade, começaram a atirar-lhe pequenos seixos, para dentro do capuz, divertindo-se «com o seu desaparecimento por aquela abertura sem fundo.» (*ibidem*). No final do discurso, sobressai a crueldade dos gaiatos, que não aceitam o homem, mas destaca-se, também, e acima de tudo, a tragédia, onde não há vencedores. Como ninguém se entende (pela linguagem), o *zglut* enfrenta os miúdos, horrorizando-os de tal modo que estes acabam por o deixar em paz – «De um gesto brusco derrubou o capuz, deixando ver um coto de pescoço incrustado de pequenos seixos ensanguentados. Daí em diante, os rapazes começaram a passar de largo» (*ibidem*).

Na obra folhetinesca *E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?* (exactamente nos antípodas desta incomunicabilidade), deparamos com uma paródia aos povos, de entre os quais se destaca o nosso, que aprendiam a língua dos outros, relegando a sua, em contexto de relações internacionais:

«– Você sabe falar inglês? – perguntava o professor a Glinka. – Estes povos meridionais, ao que sei, eram extremamente subservientes em relação às línguas estrangeiras. Chegavam mesmo a esforçar-se por falar as línguas dos outros...» (1996: 136-137)¹

¹ O passo analisado parece deixar entrever a ironia queirosiana, a propósito das línguas, as almas dos povos. Cf. Queirós (1915: 154): «Um homem só deve fallar, com impecavel segurança e pureza, a lingua da sua terra: – todas as outras as deve fallar mal, orgulhosamente mal, com aquelle accentto chato e falso que denuncia logo o estrangeiro. Na lingua verdadeiramente reside a nacionalidade (...)».

No romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* refere-se que um bom orador pode seduzir multidões, mesmo que o intuito da sua estratégia não corresponda a padrões ético-morais elevados. A propósito de Rufo, o taberneiro, que seduz o povo e os nobres, adulando-os, na sua taberna, diz o duúnviro:

«Tinha uma voz clara e as palavras sucediam-se-lhe sem esforços e sem hesitações. Um orador nato, se bem que o discurso estivesse inçado de barbarismos e vulgaridades e o sotaque hispânico prevalecesse aqui e além contra o esforço de o ocultar.

(...)

– A vós! Ao povo! Aqui, na minha loja e não no pretório! O povo tem o direito de saber em primeiro lugar!

A plenos pulmões a súcia começou a escandir: «Rufo! Rufo!», e ele sorriu e desceu mais uns degraus. Depois, levantou um braço e logo se calou o coro:

– Há pão e vinho para todos!

Voltou a algazarra, menos bélica, mais prazenteira. Rufo misturou-se com a multidão, batendo no ombro deste, segredando qualquer coisa a outro, ouvindo um terceiro com circunspeção. (...) A multidão sentia-se obviamente feliz.» (1995: 63-64)

N' *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, o narrador alude, também, à arte da eloquência, invocando o exemplo do capitão, que, certa vez, à noite, ordenou que se formasse toda a tripulação, frente à ponte de comando. Pronunciou, então, um grande e surpreendente discurso, tratando os marujos, atónitos, por «companheiros meus desta aventura em que me vedes»:

«O discurso não era má peça oratória, se bem que não trouxesse grandes inovações aos discursos clássicos já conhecidos. Fosse como fosse, teve efeito no ânimo da equipagem que salvou o final com um vibrante *Hurra*, entoado em muitos sotaques. O imediato raciocinou que não viria grande mal ao mundo de um capitão a animar assim os seus homens e levou a coisa à conta de excentricidade inofensiva; mas, pelo sim pelo não, foi tendo olho nos passos do comandante.» (1996: 145)

No supramencionado romance, constata-se que os tripulantes reclusos costumavam comunicar por toques nas paredes das celas, correspondendo a cada série de pancadas uma letra do alfabeto. Repetiam os toques, contando historietas sem grande sentido. Mas o

narrador afiança ter tentado decifrar os sinais. Pôs-se à escuta; pegou num lápis e, logo que se iniciou uma série de sons, aplicou-se e começou a vertê-la em escrita. Uma era história de vizires, outra de marajás. Os reclusos faziam--no para quebrar a tranquilidade do navio, chegou a confidenciar-lhe o imediato. Sempre que o navio passava determinadas coordenadas, lá surgiam os toques, à noite, iludindo, assim, «a incomunicabilidade imposta pelos carcereiros» (*ibidem*: 152):

«Só davam com passageiros e tripulantes em espertina, procurando atinar com o significado daquilo. E por todo o navio os ruídos se ouviam com a mesma intensa sonoridade. Só depois repararam que havia mensagens no ar e trataram de decifrá-las, sem grande proveito, pois as consideraram sempre absurdas, falhas de sentido.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 153)

Na peça teatral *Haja Harmonia* deparamos com uma circunstância bastante similar, que acentua a noção de instabilidade, provocada pela ignorância ou o desconhecimento da linguagem (seja verbal ou de qualquer outra natureza). Numa cadeia, os prisioneiros comunicam através da única forma que podem – por toques –, nas paredes:

«Os toques continuam, adlib, ainda por um bom bocado. Rematam com duas pancadas secas, como de habitual. César dá duas pancadas na parede. Adalberto, já sentado à mesa, com um lápis e um papel tenta decifrar a mensagem.

ABEL (*censura*)

Estás a usar a nossa mesa, o nosso lápis, o nosso papel.

Bento tira o lápis a Adalberto.

ADALBERTO

Então?

ABEL

Então o quê?

ADALBERTO

O que é que eles dizem?

BENTO

Sabemos lá! Tu é que estavas a tirar notas. Se calhar tu é que sabes...

ADALBERTO

Um, sete, dois... não percebo nada... Vocês não têm uma cifra, a chave disto?

ABEL, BENTO E CÉSAR

Não!

ADALBERTO

E nem sequer procuram... averiguar, sei lá...

ABEL E BENTO

Estamo-nos nas tintas!

(...)

CÉSAR (*indignado*)

Nas tintas, não... Não me interessa que andem para aí a divulgar por todo o lado a história da minha vida...

O director, lá em cima, desesperado por não conseguir decifrar nada, fala ao ouvido do guarda. Este faz um sinal de assentimento. As pancadas prosseguem.» (Haja Harmonia, 2000: 251-252).

A obra termina com uma imagética opressora, em que os guardas obrigam os presos, vestidos a rigor, a transferir-se, contrariados, para a prisão de Marcolines:

«APOTEOSE

Vão aparecendo os guardas, os presos (vestidos a rigor). Todos muito sérios que cantam um coro, lento, feito de palavras inventadas.

CORO

Assastánié! Assomirabili! Crossna vaporizão.

Ibassa! Ibassa. Mei sbrimziné. Mei sobrinziné...

O director levanta-se, gesticula e senta-se de novo. Está com o «ank» na mão a contar as pancadas. A luz vai esmorecendo e as pancadas a tocar por todo o lado. (ibidem: 292).

No que concerne a esta problemática das denominadas «algaravias», ou processos de incomunicabilidade sempre constantes, nas obras em análise, Teresa Almeida faz salientar que a peça supramencionada nos devolve o mundo subversivo das primeiras ficções de Mário de Carvalho:

«Tal como os habitantes do Beco das Sardinheiras, os presos só sobrevivem porque ignoram as grandes questões, fazendo reverter em proveito próprio o carácter absurdo de um mundo que não pretendem compreender, ao contrário dos detentores do poder, sempre ultrapassados pelos acontecimentos. Mas o carácter cómico da peça não esconde a apreensão face ao futuro, como se dissesse, através do riso e para além dele, que existe uma ameaça que não é possível nomear. No final, somos confrontados com uma espécie de inquietação, como se também nós tivéssemos perdido a chave do código que nos permitiria compreender um texto cujo sentido parece ter-se escapado para sempre.» (1999: 32)¹

Se invocarmos outras personagens, como Mariana, Lúcio Valério Quíncio, a Princesa enamorada por Jano, o Conde de Fróis, os habitantes do Beco das Sardinheiras, Gustavo, o coronel Lencastre e o coronel Bernardes, ou Arnaldo e Bárbara, verificamos que a problemática da comunicação é uma questão transversal, que abarca toda a produção romanesca do autor em análise. O facto de muitas das personagens viverem fechadas num

¹ Cf. Morten Kyndrup (1992: 390): «(...) the text sharply points out its own opacity: it stages its construction of enunciation as an undecidable choice between two orbits (...). But neither of which ever becomes a key to the locked room, which stays locked.»

mundo muito próprio, cujos limites lhes estão inacessíveis, retira-lhes a lucidez para interpretar os sinais de mudança. Esta circunstância é, parodicamente, referenciada, na peça *Se Perguntarem Por Mim, Não Estou*, em que, ao ouvir ruídos nas escadas, Cecília diz serem sinais: «Todas as noites, todos os dias, a toda a hora, há sinais! Nós é que habitualmente não estamos atentos a eles. Este ruído? Foram mais sinais» (2000: 118). Tal facto também sucede à tartaruga, que não consegue ver para lá da caixa de acrílico em que a colocaram. Trata-se, pois, de uma metáfora da cegueira humana, que mantém os seres presos dentro dos seus próprios limites, confinando-os aos problemas mais íntimos e às obsessões mais peculiares:

«O Arnaldo e a Bárbara serão num contexto social uma espécie de equivalente àquela tartaruga que têm em casa, às cabeçadas nas paredes de acrílico?»

Sim, são personagens presas num mundo que não compreendem. Um mundo de que não conseguem ver os limites, de que não conseguem interpretar os sinais e de que não conseguem sair.

Tal como a tartaruga, que não vê com nitidez aquilo que se passa à sua volta.

Exactamente. E que está contida na sua caixa de acrílico. Sente sinais de fora – há sombras, ruídos – mas não os entende. Tem muito que ver com a nossa condição, isso de estarmos fechados, enclausurados e de recebermos sinais de outro lado que não conseguimos interpretar.» (Carvalho, in Marques, 2010: 86)

4. Mimese e (Re)Construção Referencial

Paul Ricœur¹ chama a atenção para o conceito de mimese, apresentado por Aristóteles ou por Platão, como vimos, anteriormente, e faz notar que não devemos confinar ou confundir o termo «mimesis» ao decalque de um real pré-existente, ou a uma mera representação² do real. O texto, ou o mundo recriado pelos romancistas é um enunciado que ilustra a existência de múltiplas realidades, se atentarmos em preceitos como os

¹ Paul Ricœur (1985a, t.I: 59-60): «L'imitation ou la représentation est une activité mimétique en tant qu'elle produit quelque chose, à savoir précisément l'agencement des faits par la mise en intrigue. (...) Alors que la *mimèsis* platonicienne éloigne l'œuvre d'art de deux degrés du modèle idéal qui en est le fondement ultime, la *mimèsis* d'Aristote n'a qu'un espace de déploiement : le faire humain, les arts de composition.»

² *Ibidem*, 76: «Si nous continuons de traduire *mimèsis* par imitation, il faut entendre tout le contraire du décalque d'un réel préexistant et parler d'imitation créatrice. Et si nous traduisons *mimèsis* par représentation, il ne faut pas entendre par ce mot quelque redoublement de présence, comme on pourrait encore l'entendre de la *mimèsis* platonicienne, mais la coupure qui ouvre l'espace de fiction.»

caucionados por Patricia Waugh (1984: 89 – «multiple realities»), não podendo copiar, de forma estrita, a realidade que apresenta.

Patricia Waugh (1984) advoga que o texto literário não manifesta uma função referencial idêntica à que se verifica noutros textos, mas essa função não se encontra totalmente eliminada. Riffaterre (1990) declara que esta oposição é mais aparente que real, porque, segundo cauciona, a referencialidade externa é ilusória, se tivermos em conta que os sistemas semióticos referem e invocam (ou convocam) outros sistemas semióticos. Barbara Foley (1986) confessa que o romance histórico (ou o romance documental), aspira contar a verdade e proclama-a, associando-a a uma validação empírica; contudo, a narrativa ficcional não revela qualquer superioridade ou carácter de verdade e assertividade, quando cotejada com outros discursos ficcionais, acrescenta. No âmbito da construção romanesca, Bernard Bergonzi¹ alerta para o facto de não podermos colocar a realidade em oposição à ficcionalidade, em virtude de esta ser um constructo verbal. No romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, por exemplo, o narrador afiança que, em Tebas, as gentes são **«desprovidas de memória, porque não há história, nenhuma histórias de contar, em Tebas. Só se aguarda aquilo que se conhece ou imagina; só se imagina a partir do que se conhece (...).»** (1996: 129).

No que concerne aos romances históricos, Bergonzi realça que a liberdade dos novelistas e dos poetas é muito maior que a dos historiadores – «The novelist and the poet are freer than the historian, whose fiction-making is at every point checked and governed by the demands of truth-telling, whether he interpretes them according to a heroic, Whig or tragic paradigm.» (in Bradbury & Palmer, 1980: 44-45)².

Para Käte Hamburger, mesmo no caso de estarmos perante um romance histórico, as personagens consideradas factuais e históricas são sempre transformadas em figuras romanescas. Quanto às definições e localizações dos *topoi* espaço-temporal, a crítica salienta a pertinência determinante do contexto, no que concerne à problemática narrativa – referencial ou fictícia:

¹ Bernard Bergonzi (in Bradbury & Palmer, 1980: 43): «The extreme structuralists refuse to set 'fiction' against 'reality', since 'reality' too is just another text, the text of l'habitude, one more verbal construct.»

² *Ibidem*: 45; nota de rodapé 4: «As David Lodge has put it with Johnsonian directness: 'History may be, in a philosophical sense, a fiction, but it does not feel like that when we miss a train or somebody starts a war'.» [David Lodge (1971). *The Novelist and the Crossroads*. London Routledge: 33].

«(...) lorsque les lecteurs ignorent un nom géographique, ils ne doutent pas, s'ils le rencontrent dans un document historique, de la réalité du lieu qu'il désigne. Dans la fiction au contraire, un lieu, même si la réalité en est par ailleurs bien connue, n'est pas soumis à la question de sa réalité.» (1986: 109)

Aguiar e Silva (1990: 640) advoga que os referentes dos textos literários, quer se trate de personagens inventadas, de acções ou estados de alma, constituem objectos da ficção, porque não existem no mundo empírico, nem podem considerar-se como factualmente verdadeiros. Em 1979, já Tzvetan Todorov (39-40) referia que, em qualquer enunciado, pode separar-se, por um lado, um acto do locutor, correspondendo a um encadeamento linguístico; por outro lado, a evocação de uma certa realidade, que, no caso concreto da Literatura, não tem existência ontológica ou empírica, exceptuando a que lhe é conferida pelo próprio enunciado. Defendia, ainda, que a palavra falsa pode tornar-se verdadeira, podendo originar ou criar o referente, afirmando, mesmo, que as palavras «criam as coisas em vez de serem um pálido reflexo delas.» (*ibidem*: 110). Na esteira do que é afirmado por Todorov, a palavra cria mundos – que não podem ser validados como possuindo o carácter apofântico – mas têm existência ontológica e empírica, no mundo da Literatura, que brota, a partir das palavras, ou das acções. Fernanda Irene Fonseca (1992) alerta para a pertinência das coordenadas enunciativas da comunicação linguística, *i.e.*, a linguagem verbal «está ancorada no contexto real em que é produzida e de que é inseparável (*ibidem*: 70), e acentua a sua dependência ontogenética do contexto de produção (*ibidem*: 35).

No romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, sabemos da existência de uma ilha perfeita – semelhante à de Calipso, acrescentaríamos nós – pelas palavras que o narrador profere:

«A meio do oceano, muitos graus para bombordo, levantava-se uma ilha utópica, conhecida de poucos marinheiros por *Ilha dos Vidros*. (...)

Mas a Ilha dos Vidros tinha penetrado os olhos e o coração dos marinheiros, que não punham pensamento noutro lugar, nem sonhavam com quaisquer outras paragens, como que tocados de encantamento, quando à noite se deitavam nas suas redes remendadas. E estes poucos aqui presentes planeavam amotinar o navio e conduzi-lo a tal porto, ainda que fosse à custa de dura refrega e sangue derramado.

Tinham os marujos deitado contas à vida e ansiavam, medidos os prós e os contras, passar o resto de seus dias na bela ilha maravilhada e não em velhice medíocre (...).» (1996: 196)

«No princípio era o Verbo», afiança o Livro do *Génesis*; no conto que se segue, intitulado *Coleccionadores*, encontramos uma circunstância assaz surpreendente, onde se parodia, não a criação que deriva da criação linguística, narrativo-literária, mas a que surge com o efeito do toque, num mapa, chegando, inclusive, a dar existência factual e empírica a objectos, no jogo que a criação referencia. Diniz comenta com o amigo – o narrador do texto –, que, na festa de aniversário do filho, alguém deixara cair uma mancha de vinho no mapa que, então, exhibia. Dias mais tarde, a comunidade científica assistia ao surgimento de uma ilha enorme, entre os arquipélagos de Tubuai e de Kermadec, a cerca de 158º de longitude E, e 28º de latitude S.. O narrador confessa ter rido imenso, com a insólita história que ouvira, apaziguando o amigo «com a narrativa de várias histórias, umas reais, outras inventadas, sobre extraordinárias coincidências.» (Carvalho, 1995b: 21).

Contudo, certo dia, é o próprio narrador quem segura o mapa e, indiferente aos gritos do amigo, desenha uma espécie de elipse, a meio do Atlântico, entre os Açores e as Bermudas. Dias depois, «um novo continente – tinha, de repente, surgido do mar a Oeste dos Açores, anulando o Mar dos Sargãos e alcandorando a seco os navios de carreira da zona.» (*ibidem*: 22). Após alguma discussão sobre o destino a dar ao mapa, o narrador convenceu Diniz a ficar com o objecto, que leva para casa. Não nos parece despicienda a atitude do narrador, ou a projecção dos seus pensamentos mais íntimos, no final do conto, no que concerne à temática da teoria da referencialidade ou da criação empírica e referencial de mundos. À medida que a narração vai avançando, cresce, igualmente, no(s) leitor(es), o sentimento de ambiguidade e de difuminação dos limites espaciais, de maneira que as referências se vão tornando cada vez mais confusas. A certeza inicial, respeitante à medição rigorosa do espaço, pelos cientistas e geógrafos, e constante nos mapas, também se vai perdendo, em benefício de um crescente sentimento de dúvida (cf. Yvancos, 2004 : 102).

No conto referenciado, subverte-se a contraposição dos mundos, sempre que o mundo diegético é invadido pelo outro, o da criação exterior. Neste jogo de uma birreferencialidade dos constructos – o da criação literária, instituída pela linguagem, e o da criação de mundos externos ao universo literário – o narrador instaura uma nova e terceira categoria – dirigindo-se ao(s) leitor(es), no discurso modelizante – e paródico – atestando a possibilidade da anulação do que é tido como referencial ou verdadeiro:

«Agora contemplo o mapa, no tampo da minha mesa estendido. Passo ao de leve os dedos por sobre o rebordo dos continentes, tacteio os novos territórios recém-criados. Com o toque da unha esgravato ligeiramente a África.

Os olhos não se me tiram da raspadeira tombada perto. Imagino o que poderia acontecer se eu do mapa raspasse a África, ou a América, ou a Austrália. E a pequena lâmina fascina-me. A atracção do louco pelo machado, o pendor do suicida para o abismo...» (*Coleccionadores*, 1995: 25)

5. A Problemática da Ontologia, nos Textos Ficcionais

George Dickie (in Genette, 1992 : 21)¹ atesta a pertinência das artes – o teatro, a literatura, em geral, a pintura, a música, ou a escultura, como objectos pertencentes a um conjunto de sistemas e em que «chacun d’eux fournit un arrière-plan institutionnel à l’action de conférer le statut d’art à des objets appartenant à son domaine.» Mas, já anteriormente, Patricia Waugh salientara que a criação literária (ficcional) deve instituir um contexto, em concomitância com a construção de um texto, pelo processo linguístico – «All literary fiction has to construct a ‘context’ at the same time that it constructs a ‘text’, through entirely *verbal* processes.» (1984: 88). Noutro passo, testemunha que:

«All metafiction draws attention to the fact that imitation in the novel is not the imitation of existing objects but the fabrication of fictional objects which could exist, but do not. For some writers, however, the text may be a fictional construction, but the author is not. All else may be ontologically insecure and uncertain, but behind the uncertainty is a lone Creative Figure busily inventing and constructing, producing the text from His position in the Real world.» (*ibidem*: 130)

A teórica postula, ainda, que a condição ontológica das personagens literárias, em termos de denominação do sistema semiótico linguístico é, simultaneamente – e paradoxalmente – a do ser e do não ser²; de facto, segundo afiança, embora as conheçamos e nos refiramos a elas, não têm existência (1984 : 92). No entanto, Patricia Waugh alude à noção de constructo, e salienta que, na contemporaneidade, os teóricos têm vindo a

¹ George Dickie, “Définir l’art”, in Genette, 1992: 9-32.

² Patricia Waugh (1984: 92): «As linguistic signs, the condition of fictional characters is one of absence: being and not being. Fictional characters do not exist, yet we know who they are. We can refer to them and discuss them. Fictional characters who are narrators exist in the same condition».

estabelecer uma forte conexão entre a questão do estatuto ontológico das personagens e a problemática da referencialidade:

«The question of the ontological status of fictional characters is ultimately inseparable from that of the question of the referentiality of fictional language. (...) that in fiction the description of an object brings that object into existence. In the everyday world the object determines the description. However much 'fiction' is seen as interchangeable with 'reality', the crucial difference remains that in *literary* fiction the world is entirely a *verbal* construction.» (*ibidem*: 92)

A crítica supramencionada advoga a incapacidade para se proceder à descrição de personagens ou de objectos ficcionais, porque estes não têm existência factual; afiançando, de forma oposta, que a descrição de seres ou objectos é possível, sim, mas unicamente porque o mundo real ou referencial tem existência concreta, sem que seja necessário recorrer à sua descrição, para lhe atribuir existência¹. A propósito das teorias da ontologia e da existência dos mundos literários, como vimos, Northrop Frye atesta que, na Literatura, o princípio da realidade se situa numa posição ancilar ao princípio estético (1990 [1957]: 75), e que as formas literárias não existem, a não ser no domínio interno da própria Literatura². Aguiar e Silva (1991: 641) lembra que a teoria de que os objectos ficcionais não têm existência, ou que constituem uma falsidade, se baseia num pressuposto «ingenuamente realista ou cepticamente empirista e positivista».

Martínez Bonati chama atenção para as relações «condicionadas por el hecho ontológico de la duplicidad real-ficticia de la obra literaria», referindo que

«Para entender mejor este fenómeno de la duplicidad óptica de la ficción, es útil recordar la distinción que hace Josef König entre juicios «determinativos» y juicios «modificativos». Simplificándola, podemos decir que los juicios determinativos predicen atributos objetivos del sujeto (como tamaño, color, oficio, posición, etc.), y los modificativos, atributos subjetivos o indemostrables (como la impresión de vitalidad que causa una persona, un aire gentil o delicado, belleza, etc.).» (2001: 47)

¹ *Ibidem*: 96: «The 'description' serves to draw attention to the fact that what is described in the real world exists before its description. In fiction, if there is no description, there can no be existence.»

² Northrop Frye (1990 [1957]: 97): «Literature may have life, reality, experience, nature, imaginative truth, social conditions, or what you will for its *content*; but literature itself is not made out of theses things. Poetry can only be made out of other poems; novels out of other novels. Literature shapes itself, and is not shaped externally: the *forms* of literature can no more exist outside literature than the forms of sonata and fugue and rondo can exist outside the music.»

A propósito do comportamento e da ética das personagens, Paul Ricœur (1985a, t.I: 85) sublinha que a *Poética* de Aristóteles não pressupõe apenas seres que agem, mas personagens dotadas de qualidades éticas, que as tornam nobres ou vis, não havendo lugar para comportamentos neutros. Käte Hamburger (1986: 78) utiliza o conceito «*Je-Origine*» no sentido de sujeito de enunciação, afirmando que as personagens literárias são seres fictícios porque são seres «*como*» – «*comme des Je, comme des sujets fictifs*» (*ibidem*: 72).

A temática da ética comportamental é, também, postulada nas obras de Mário de Carvalho. O capitão da obra *Era Uma Vez Um Alferes* é uma personagem com uma ética repreensível, tanto aos olhos do(s) leitor(es), como aos olhos dos seus subordinados, facto que o próprio autor sanciona, em entrevista:

«O capitão é uma personagem extremamente ambígua. Tenho dificuldade em falar sobre ela. O Autor sabe que as personagens têm as suas contradições e que se movem num mundo difícil. A única coisa que posso dizer, e que direi, sobre esse capitão é que ele estava morto de medo e que faz um esforço enorme para superar o medo. E devo acrescentar que, como homem, é uma figura que considero inequivocamente negativa.» (Carvalho, in Porto, 1997: 68)

No conto *Definitiva história do Professor Pfiglzz e seu estranho companheiro*, o Professor fica aterrorizado, quando se apercebe de que o seu Anjo da Guarda deixa de ser uma presença imperceptível, para se tornar um ser fisicamente apreensível. No caso do narrador do livro de Tebas, o espanto perante a descoberta de que Patrákios não morre, apesar de ter sido devorado por escorpiões, deixa-o absolutamente estupefacto. Muito embora já tivesse sido advertido, por Salim Mussa de tal possibilidade, a personagem não deixa de manifestar algum espanto. No romance de Tebas, o narrador é confrontado com múltiplos «duplos» de si, ao «dobrar um penhasco», e certifica-se de que era ele próprio – «acercando-me da face semitombada, entre os braços, até sentir o calor da respiração.» (1999: 249). Mas, ao afastar-se, no caminho, foi deparando com outros duplos de si – «Num campo pedroso, em frente, que de repente se me descobriu, eu dormia, às centenas, ora isoladamente, espalhado por aqui ou por além» (*ibidem*). No romance *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, verifica-se uma ocorrência análoga: «– Mas Glinka, veja se

percebe, eu não era eu, quando fiz essas coisas todas. Era uma emanção de mim...» (1996: 160).

Nos *Contos da Sétima Esfera*, a temática da multiplicação do «eu» está, igualmente, patente em várias histórias. Nesta circunstância, os temas do duplo e do espelho provocam uma derrisória desconstrução final, em que se subvertem os papéis empiricamente verificáveis e descritos pelas leis físicas – a sombra desaparece dos seres humanos, adquirindo o estatuto ontológico de *persona*:

«E de súbito, todos os homens, de todas as partidas do mundo, ficaram sem as suas sombras. Não que as sombras desaparecessem, mas tomaram posse de si, movendo--se em liberdade, como se cada sombra fosse a sombra de um outro ausente. Vencido o pânico inicial, os homens acostumaram-se, embora com um toque de estranheza, aos caprichos e autonomia das sombras. Mas, passado algum tempo, os espelhos deixaram de reflectir as imagens. (...)

Ora certo dia cada sombra voltou a seu homem, mas os homens perderam autonomia e liberdade e passaram a cumprir milimetricamente os movimentos das sombras.» (A *transmutação*, in 1990: 151-152)

No conto *O Desdobramento*, também inserto na obra *Contos da Sétima Esfera*, uma personagem vislumbra um outro «eu», exactamente igual a si, «como se se visse ao espelho», facto que a deixa perplexa e estupefacta. Depois deste acontecimento, a transmutação passou a ser usual, aliada a rituais que têm sempre lugar na altura do plenilúnio:

«Ele então verificou que eram tão iguais que possuíam a mesma memória, e o mesmo saber, e nunca ninguém seria capaz de descobrir quem criou quem.

A partir daqui não interessa conhecer pormenores. Só que os desdobramentos continuaram a ocorrer em todos os plenilúnios e cada recém-aparecido produzia um outro, às vezes dois, precisamente iguais, por dentro e por fora.

A toda esta geração de homens iguais que se cruzam connosco diariamente nas ruas, em número cada vez maior, chamamos nós agora «os multiplicados». Parece não haver motivos para inquietação, por enquanto, mas há quem pergunte aonde é que isto irá parar.» (1990: 155-156)

Poderemos verificar a ocorrência de um fenómeno exactamente oposto a este, no momento em que, no romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, Magda se desfaz no ar, anulando a sua existência – «A voz de Magda interrompeu-se de súbito, no momento em que Magda se desfez no ar. Presumo, porque nem me voltei para ver.» (1999: 220). Um desaparecimento similar ocorre no episódio do jogralzito, quando, após a conversa tida com a surpreendente figura, Jano se volta, para a questionar sobre a sua identidade – «Não havia ninguém ao pé do velho castanheiro. Dispersas, pela erva, as estilhas da espada faiscavam ao sol.» (1991: 124).

No conto *A pele do judeu* (in *Contos da Sétima Esfera*), o corpo de uma personagem feminina, homónima da supracitada, revela alterações fantásticas. Ao caminharem num local subterrâneo, Rui apercebe-se, inicialmente, da estranha sensação, «inexprimível, de que o corpo de Magda e a sombra de Magda, marcada irregularmente na rocha pelo claror do archote, se confundiam.» (1990: 145). Posteriormente, fita o corpo da rapariga, que vê entrar em transmutação:

«O corpo de Magda então cresceu, pareceu encher todo o túnel, todos os espaços em volta, e Rui debateu-se contra um turbilhão zunidor, de cores vermelho-vivas, que o revolveu, suspendeu nos ares e lançou ao chão.

Súbito, o redemoinho e o tremor de terra cessaram e no lugar em que Magda se encontrava antes, uma serpente negra e grossa pareceu deslizar, célere, para as profundezas.» (*A pele do judeu*, 1990: 146)

Tal como sucede em Tebas, neste conto, também se avista umas muralhas, ao longe; a determinada altura, a narrativa comprova a indeterminação ontológica das personagens, no âmbito do universo romanesco – são simultaneamente reais e fantásticas e desmaterializam-se. É o próprio narrador quem no-lo afiança, quando declara que Rui chegou à estrada, mas «nem os pés se lhe afundaram na lama, nem nenhum dos transeuntes volveu para ele sequer um olhar.» (*A pele do judeu*, 1990: 147):

«Passou paredes e corpos, passou casas, passou muros, passou gente, ganiu e uivou para ninguém ouvir, gesticulou para ninguém ver, pairante por sobre o solo.

Os seus próprios gritos, vãos, misturavam-se-lhe na alma com o estridor das gargalhadas de há pouco e com as litânias dos almuadens que, do alto das almenaras, chamavam agora o povo de Lixbuna para a oração da tarde.» (*ibidem*)

Podemos distinguir o elemento-tema *espelho* noutras conjunturas. A título exemplificativo, podemos destacar a Sala dos vidros (uma variante do espelho), existente no *Fabulário* (1998: 43), onde cada movimento lacera o narrador, tal como ocorre no livro de Tebas, em que Mariana fala do caleidoscópio de lâminas de vidro multicolores. Em criança, intentando repeedê-la, seu pai encerrara-a três vezes, naquela estranha sala. Por isso, a personagem tem o corpo cheio de cicatrizes dos golpes que lhe fendiam a carne, quando se movimentava:

«“Em dada altura, sentia a roupa colada ao corpo pelo sangue que me escorria de mil cortes. (...) O pior era o desespero, a sensação de que aquelas horas não mais teriam fim, de que permaneceria, para sempre, aqui fechada. (...) Ainda estarão decerto, por aí, entre estas estalactites, estalagmites e pingentes e lâminas, os restos secos do sangue que então verti.

(...) Depois, de manhã, o pai vinha acordar-me e contava-me contos, ria forçado, e tudo fazia para alegrar-me.”» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 234)

No conto *A Autora* (in *Contos da Sétima Esfera*), a protagonista contempla a sua imagem reflectida no espelho, contudo, as leis da Física voltam a ser subvertidas, no momento em que se referencia que a personagem era contemplada pela própria face – «A sua cara, do espelho, olhava-a com ar gaiato, zombeteiro.» (1990: 162). A história revela a espantosa e estranhíssima aventura de uma autora, Helena, que (aparentemente) escrevera um livro. A determinada altura, em conversação entabulada com o editor (que desconhecia), esclarece que já haviam tratado de todos os trâmites protocolares para a publicação de um livro, alguns meses atrás. Não se recordava, porém, de o ter escrito, nem de alguma vez ter visto o editor. Ao chegar a casa, olhou fixamente para o espelho e, estupefacta, verificou que estava a ser observada.

Os contos apresentados parecem desconstruir a entidade pessoal ou individual como sujeito de conhecimento. Mediante este artifício, parece quebrar-se a distinção dentro/fora; eu/ outro, em que se baseia toda a construção da categoria pessoal. A pretensa ambição de realismo desmonta-se, a cada passo, pela lógica dos possíveis de histórias que

não se submetem a esse olhar, que o ultrapassam e que o invertem, ao subvertê-lo, de forma paródica (cf. Yvancos, 1993: 239). Kyndrup alerta para o facto de, na construção ficcional hodierna, o mundo narrado ocupar o mesmo nível ou estatuto do mundo «real» em que se movimenta o narrador – «the narrated world appears to be at the same level as the ‘real’ world of the narrator» (1992: 354).

No último conto supramencionado, damos conta da intersecção que vigora entre as figuras com peso ontológico, no seio da narrativa, e as criaturas ilusórias, surgidas da irreabilidade ficcional:

«Então reparou, sobressaltada, no nome de um endereço reflectido no espelho do vestíbulo: Olet Airam Aneleh. Helena Maria Telo. Lena Maria Telo. Oleta Ira Manel.

Olhou a mulher que a fixava, muito séria, do espelho em frente, elegante no seu *tailleur* branco e justo, apresentando um sobrescrito, na ponta dos dedos.

Tinha então sido ela. A dama do espelho. A autora.» (in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 165)

Do Basilisco – o monstro fabuloso, do conto homónimo, que tinha o poder de exterminar os seres, só com o olhar –, apesar de ser agredido até à morte, desconhece-se a sua mortalidade:

«Os rastros do animal eram bem visíveis. A manivela de ferro havia deixado cicatrizes inconfundíveis no chão, dos golpes falhados do jovem astrónomo. A areia encontrava-se revolvada, no local da agonia do basilisco. Mas nem uma mancha de sangue. E nem sombras do basilisco. Bem procuraram, em vão.

– Esta agora! – Lamentava-se o jovem astrónomo, quando devolviam os seus acompanhantes à procedência. – Para onde terá ele ido? A bem dizer, nada sabemos dos hábitos destes animais. Nem sabemos se estava morto...

– Nem sabemos sequer se eles morrem... completou o outro.» (in *Contos Soltos*, 1986: 32)

No conto *Que todos ficassem bem...*, o deus que se passeia pelos mares, com o seu tridente, repentinamente, deixa de existir (ou de ser perceptível):

«E, oferecendo-me um cigarro, contou-me que, na altura da zaragata, logo depois de o grego me ter batido, deu-se um grande estrondo nos ares e a aparição sumiu-se, de repente, sem deixar rasto. Eles ainda aguardaram um pouco, na ponte, não fosse a avantesma regressar, com as suas exigências.

Mas nada mais se passou e tudo voltou à normalidade. O mar estava desimpedido e a rota prosseguia, sem mais percalços, as máquinas muito lançadas para recuperar o tempo perdido.» (in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 99)

Ao analisar os romances de Marguerite Duras e de Marguerite Duraile, Annick Bouillaguet (1996: 32) certifica que a perda do corpo constitui o primeiro signo da despersonalização. Este jogo encontra-se também presente no livro de Tebas, em que, de dia para dia, o capitão do navio demonstrava um comportamento bizarro, começando a convencer-se de que perdia partes do corpo e «esquadrinhava todo o navio à procura deles»:

«Veja lá que tenho todo o corpo espalhado aí pelo navio. Trate de mo fazer procurar e traga-mo. Cuidado com o meu estômago, que está mesmo à bordinha do cesto da gávea, no mastro da gata, não vá ele cair. Ande-me lá depressa!

Ordens são ordens, mesmo que o emitente se mostre sonhador. O imediato não era homem que violasse ordens. (...) De forma que, durante horas, chusmas de marinheiros varejaram todo o navio sem saber à procura de quê.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 144)

Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* concatenam-se vivências reais e vivências literárias, tornando-se, ambas, pertencentes a uma mesma realidade, muito embora, segundo afiancem certos teóricos da pós-modernidade, como Patricia Waugh (1984), o seu peso referencial não seja o mesmo. Lúcio redige uma missiva, endereçada ao Imperador Marco Aurélio, que não chega a enviar, e recebe uma carta do governador da Lusitânia, Sexto Tigídio Perene, informando-o da invasão moura, e aconselhando-o a fazer recolher os cidadãos, a reforçar as muralhas e a proceder a sacrifícios. No romance de Mário de Sousa Cunha, *Marco Aurélio. Diis Manibus*, o Imperador relata que recebera uma carta de Lúcio Quíncio. Nesta circunstância, deparamos com (um)a História vivenciada e apresentada ao(s) leitor(es) – «However, metafictional texts which introduce real people and events expose not only the illusion of verisimilar writing but also that of historical writing itself.» (Waugh, 1984: 106). Elisabeth Wesseling (1991) e a supracitada crítica caucionam, ainda, no âmbito desta análise, que a significação e a importância atribuídas às personagens referenciais variam, de acordo com o contexto em que são inseridas, na tessitura romanesca. Advogam, ainda, que, *in extremis*, a História narrada pode ser ficcional(izada) e

tornar--se uma fonte de que emanam vários mundos e construções verosímeis ou alternativas – «So, history, although ultimately a material reality (a presence), is shown to exist always within ‘textual’ boundaries. History, to this extent, is also ‘fictional’, also a set of alternative worlds.»; «Where laws of time and space are suspended.» (Waugh, 1984: 106).

Gérard Genette designa por «transmigration» o acto de as personagens literárias transmigrarem, de um universo fictional para outro; Umberto Eco denomina-o de «transworld identity». Esta situação ocorre, frequentemente, nas obras do escritor em análise: não sabemos se as personagens femininas do livro de Tebas são as mesmas que surgem na obra *Contos da Sétima Esfera*, no conto *O fim*, onde deparamos com uma Mariana; nem se a Magda que surge no conto *A pele do judeu* é a mesma que desaparecera no romance palimpséstico. No conto *O Desafio* somos confrontados com um jogo de violência assustador, onde surge uma personagem que voltaremos a encontrar – «Nesses tempos, as campinas eram regularmente assoladas pelas algaras de Ibn Arrik» (1990: 45). No conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, num cenário bélico, deparamos, novamente, com o ousado Ibn-Arrik, que esperava, «com máquinas de guerra e fogos acesos nas muralhas» (1990: 32), com bravura, o seu adversário, Ibn-el-Muftar. Mas a primeira alusão à personagem surge na obra matricial, *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, ainda que com grafia diferente: «– São os reforços da Síria, que se vão ao Garbe do Andaluz, a dar combate ao infiel Ibn Arrique, e seus nazarenos, Alá os cubra de maldições.» (1996: 69).

A propósito da controversa Eduarda Galvão, personagem do romance *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, pela boca do narrador, Mário de Carvalho faz notar, parodicamente, que a sua condição existencial é inequívoca, no mundo ficcional – «Eduarda Galvão que eu perdoei, por não haver mais ninguém capaz disso, não morrerá tão cedo, nem no romance, nem fora dele, mas terá contrariedades grandes» (1996: 212).

As temáticas da transmigração¹ e da paródia surgem, igualmente, nas obras mais recentes do escritor em análise. Para além da disrupção provocada pelas várias intromissões do narrador, apelando, directamente, ao leitor, reúnem-se, agora, surpreendentemente,

¹ Veja-se, a propósito das transmigrações ficcionais, o testemunho do autor, que declara, a propósito de Eduarda Galvão: «esteve quase para entrar neste livro, só por acaso é que não entrou.» (Carvalho, in Pires, 2004: 25).

duas obras com o mesmo final. O cenário da Lagoa Moura e as personagens Farhid, Marta e Gustavo, pertencentes ao universo ficcional da obra *A Sala Magenta* (2008), são recuperados no cronovalema *A Arte de Morrer Longe* (2010). O primeiro livro termina sob a égide do salvamento de Gustavo, pelo paquistanês e por Deolinda. Alcoolizado e extremamente deprimido, tentara o suicídio – «apoiou-se numa árvore, contemplou demoradamente as águas escuras, conformou-se e decidiu que a única forma de escapar ao terror era entrar nele.» (2008: 175):

«No regresso, Marta avaliou o caso como uma tentativa de suicídio e considerou--se responsável. Deu-lhe banho, passou o resto da noite a secá-lo à lareira que acendeu com a ajuda de Farhid e do vizinho marinho. Ao outro dia alguém recuperou a bengala da água e veio trazê-la.» (*Ibidem*)

No livro mais recente, procede-se a uma *amplificatio* do episódio, terminando quando Arnaldo e Bárbara vão depositar a tartaruga à Lagoa, livrando-se de todos os inconvenientes que o bicho lhes provocava. Deparam, então, com um espectáculo terrível – um homem (Gustavo) gritava imenso e debatia-se, nas águas, ao ser salvo, pelas figuras supracitadas. Este final termina sem a presença do vizinho marinho; todas as outras personagens fazem parte da conclusão:

«Arnaldo e Bárbara acabaram em casa de uma professora a aquecer à lareira o banhista nocturno. Parece que era um cineasta, irmão da professora, que costumava enfrascar-se e que nessa noite abusara. A professora apareceu mais tarde, lívida, desfez-se em desculpas, agradeceu a toda a gente, pediu encarecidamente que não chamassem os bombeiros, e deu mostras de um desespero tocante, de tão silencioso e educado.

Farhid e a rapariga já se tinham encarregado de despir o irmão e de o enrolar num cobertor. O homem, descontada a bebedeira, parecia estar menos mal. Foi deixado junto à lareira a balbuciar incoerências (...).» (*A Arte de Morrer Longe*, 2010: 124)

No livro *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* (2003: 6) e em entrevista, a propósito do mesmo, Mário de Carvalho alude, de forma directa, à transmigração das personagens, inicialmente inseridas noutros textos, bem como à noção de intertextualidade,

vigente nos livros que escreve, a partir do romance matricial que é *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*:

«Nota do Autor

Este livro deve muito a uma bolsa de criação literária concedida pelo IPLB (Instituto Português do Livro e das Bibliotecas) em 1997. Algumas das personagens fizeram o seu estágio nas páginas que então se entregaram.

M. C.»

Na colectânea *Contos Vagabundos* (2000: 127-136), no conto intitulado *Do concerto do mundo*, parodia-se o poema camoniano, como a subversão do título o demonstra. Nesta pequena narrativa, elaborada para homenagear Eça, por ocasião das comemorações do seu Centenário, Mário de Carvalho enquadra diversas personagens, fazendo-as transmigrar. Trata-se de figuras do domínio literário ou factualmente existentes (com existência real e documentada), como podemos confirmar numa conversa travada entre o narrador e o que se adivinha ser o Diabo. Indo ao encontro de Teodoro, o Diabo confunde-se, julgando-o a personagem homónima de Eça, que seduzira e fizera tocar a campainha. Este salienta que, na eternidade, há uma grande propensão para se amalgamarem as coisas. Afiança, não sem espanto, que:

«Nos intervalos de ocupações supostamente dolorosas, tenho visto D. Lucrecia Borgia e o senhor Hitler a conversar amavelmente. Herodes, Calígula e Landru têm oportunidade de trocar opiniões, confrontar experiências, o que não aconteceria se estivessem contidos pelas malhas do tempo. Tenho posto em contacto gente muito interessante e imaginativa. O tempo, de resto, nem é uma invenção minha. É uma invenção *dele*.» (*Ibidem*: 131)

Nas obras *Casos do Beco das Sardinheiras* e no romance («cronovalema») *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, o autor encontra-se e interage com as personagens que cria. Nesta circunstância, o nível diegético opera uma construção que coloca personagens e narrador (aparentemente) num mesmo nível ontológico, como se fossem igualmente factuais (cf. Yvancos, 2004: 191). Embora Mário de Carvalho ateste, num passo, que o livro dos coronéis «reproduz um mundo ficcional que não se justapõe ao mundo real.», acrescentando que «Isto acontece com todas as obras de ficção, mesmo as que se pretendem mais ferozmente realistas.» e que «O presente quotidiano forneceu materiais,

personagens, atitudes, isto é, a matéria-prima com que o texto foi tecido.» (Carvalho, in Martins, 2004a: 38-39), muitos dos seus livros demonstram que a vida real, ou que se pretende descrever como tal, pode ser visitada e habitada por seres ficcionais. Por vezes, enfatizam o efeito de inversão que intenta dismantelar qualquer divisão entre personagens reais-ficcionais / históricas-fictícias e pretendem, inclusivamente, igualar o estatuto de ambos, no seio da narrativa (cf. Herrero-Olaizola: 2000: 75). É, também, visível a transformação do narrador em personagem, agindo e convivendo com os seres da ficção. Na esteira desta ideologia, no trabalho intitulado *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*, Naomi Jacobs refere que «If history is a fiction and fiction is an epistemology, then, historical figures are no more or less ‘real’ than so-called fictional characters»¹ (apud Herrero-Olaizola, 2000: 75).

Por vezes, os acontecimentos, as ocorrências lidas e as imaginárias levam a uma naturalização da experiência imaginária, colocada ao mesmo nível das experiências reais. Paul Ricœur² destaca esta noção, ao declarar que a inclusão de um narrador que convive com as suas personagens, numa obra, instaura uma dialogização (plurivocal). Atentemos, a propósito do que foi referido, nos seguintes excertos :

«Eu, para ser franco, não estava muito disposto a recebê-los [Zé Metade, Chico Estivador e Zeca da Carris]. Por um lado, porque não queria que me acontecessem no lar as coisas que costumam acontecer no Beco das Sardinheiras; por outro lado, porque isto de um autor conversar com as suas personagens vai estando um bocado visto. Nos tempos que correm um autor deve manter um olímpico desprezo pelas personagens, sem sequer as cumprimentar encontrando-as na rua.» («Epílogo», in *Casos do Beco das Sardinheiras*, 2004: 83).

«Não foi esta a primeira vez que me vi assediado por personagens. Acontecia-me, não raro, quando ia passear para o Jardim Constantino, depois do jantar, em certos plenilúnios. Saíam-me ao caminho por

¹ Cf. Naomi Jacobs (1990). *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*. Carbondale Southern: Illinois University Press, 128; apud Herrero-Olaizola: 2000, nota 46 da página 75.

² Paul Ricœur (1984, t.II: 145): «Le rapport dialogal entre les personnages est en effet développé au point d’inclure le rapport entre le narrateur et ses personnages. Disparaît la conscience auctoriale unique. À sa place survient un narrateur qui *converse* avec ses personnages et devient lui-même une pluralité de centres de conscience irréductibles à un commun dénominateur. C’est cette «dialogisation» de la voix même du narrateur qui fait la différence entre roman monologique et roman dialogique. C’est donc le rapport même entre discours du narrateur et discours du personnage qui est entièrement subverti.»

detrás das árvores e quase sempre eram mais altas e encorpadas do que eu.» (*Três personagens transviadas*, in *Contos Vagabundos*, 2000: 11)

«Imagine que eu a suprimo de todo desta história. Posso sempre voltar ao princípio e prescindir da Maria das Dores. Faço o Bernardes viúvo, ou celibatário, caso-o com outra, amigo-o com uma desconhecida... E duvido muito de que outro autor se interesse por si.

– E eu ralada...

Muito bem. Para já, pode ir...

– Pensa que tenho algum medo? Isso é uma chantagem do catano.» (*Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, 2003: 183)

Noutro passo, a supremacia ontológica da ficcionalidade sobrepõe-se à própria realidade empírica, quando o autor alerta as personagens que cria para a hipótese de ficar preso no(s) mundo(s) que criou, num mesmo nível existencial que as suas criaturas. Nos pequenos textos de Mário de Carvalho, deparamos com um processo análogo às apreciações efectuadas por Yvancos (1993:132-133), a propósito dos textos de Borges e de Cortazár. Os contos citados tematizam o tópico da subversão e da intromissão do espaço real; poder-se-iam ler como metáforas do acto de ler ficções, em que a ficção corresponderia ao horizonte de mundos, e a leitura corresponderia ao esquema do acto que opera na legitimização do absurdo da continuidade literatura-realidade, mundo de papel – mundo real:

«– Meus caros, vejam lá se compreendem uma coisa. Um autor tem que se defender, estão a perceber? Eu cá fiz estas histórias porque simpatizo convosco, mas não podem exigir-me muito mais. Vocês não vêem que se eu continuo a fazer histórias a vosso respeito, depois fico dentro delas e não consigo sair?» («Epílogo», in *Casos do Beco das Sardinheiras*, 2004: 84)

A certa altura, o narrador de *Três personagens transviadas* relata uma (insólita) aventura, similar à supramencionada, em que se vê assediado por pequenos seres, provindos não já dos livros, mas directamente do computador, onde, virtualmente, se encontram os caracteres que podem originar, pelo toque, as mais fantásticas e estranhas aventuras. É curioso verificar que, muito embora a ficção narrativa (pretensamente) se nivele ao realismo, as personagens não conseguem fazer-se ouvir pelo narrador:

«Estava a premir a tecla F11, quando um homenzinho magro, de fato escuro completo e chapéu fora de moda emergiu atrás do teclado e começou a fazer esforços para se içar para o tampo superior, onde se agigantam monitor e impressora. Levantava os braços, numa gesticulação que me pareceu desesperada e dava grandes saltos, em cima da consola. (...)»

Mas havia já outra personagem. À claridade do monitor, uma jovem loura, de blusa rosa e saia preta, passeava ao comprido pelo tampo do móvel, esfregando uma na outra as mãos ansiosas. Parecia estar muito preocupada. (...)»

O velho, de barba branca e barrete frígio, estava sentado na borda do cinzeiro, e tocava permanentemente tambor. Não se ouvia um som.» (*Três personagens transviadas*, in 2000: 11-13)

Sem saber que rumo dar aos pequenos seres (com cerca de doze centímetros de altura), o narrador telefonou a um amigo, também escritor, que atendeu mal-disposto, por ter sido acordado. Quando o informou do sucedido, aquele sugeriu que as deitasse fora, pela janela. Neste âmbito, voltamos a deparar com a problemática da esfera ontológica das personagens. Se um dos escritores não tem pudor em desenvencilhar-se delas, o narrador não concebe tamanha crueldade, invocando, inclusivamente, a hipótese de ir a julgamento, por «defenestrar personagens»; de facto, apesar de serem minúsculas, silenciosas e provenientes de um computador, «sempre são gente» (2000: 14), afiança. Mas também não poderia atirá-las para o lixo, como sugerira, posteriormente, o amigo («Então, conduta do lixo com elas.»), porque a sua moral considerava a existência daquelas ao mesmo nível (ou num nível correlativo ao) dos seres humanos. Repentinamente, o companheiro do narrador sugere que as aprisione num texto:

«Desconfio de que trata as personagens dele com uma certa dureza. (...)»

Escuta, não andas agora a escrever umas crónicas, uns comentários, ou lá o que é?» Como é que ele sabia? Isto é uma cidade muito bem informada. Admiti.

«Então faz o seguinte: aprisiona-as no texto.» (*ibidem*)

No livro *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, as personagens russas Catarina, Glinka, Tânia e Ruppert do século XXI deslocam-se no tempo e encontram-se em Lisboa, no século XX. Devido à confusão gerada por uma situação peculiar (a gorjeta irritara o empregado da cervejaria e todos mostravam um certo azedume), Catarina explica a

condição de irreabilidade, como personagens-indivíduos, naquele tempo e naquele lugar específicos:

«Agora veja, meu caro professor: nós estamos neste tempo, mas nele não somos reais. Somos projecções. Certo? Se, no momento de simetria máxima, nos colocarmos na linha do algoritmo – ali, onde fica aquele cabide, está a ver – seremos de imediato apagados deste tempo... e, consequentemente, iremos de novo materializar-nos no tempo a que pertencemos.» (1996: 166)

No conto *Era Uma Vez Um Alferes* refere-se que o militar, maravilhado com tamanha sapiência, escutava o capitão, pronunciando, à inglesa, o nome do romance francês *Madame Bovary*. O universo ficcional deste pequeno conto, que poderemos denominar de histórico, cruza-se com as referências à Literatura, bem como a autores reais – Salústio, Xenofonte, Clausewitz¹ ou Manuel Alegre – e a locais e Instituições historicamente comprováveis. Lurdes Barbosa, uma personagem do conto *Uma vida toda empatada...*, inserto na antologia *Contos Vagabundos*, refere a sua estupefacção e o seu espanto, ao sentir-se enganada e atraçoada. Nesta narrativa, somos remetidos para espaços factualmente existentes e para instituições coevas, como a Sociedade Portuguesa de Autores:

«(...) atirou coisas a um magnata da produção, depois duma espera à porta de certa vivenda da Quinta da Marinha, fez escândalo pelos corredores da estação e deu pontapés na porta sempre cerrada da direcção de programas. Tinham-lhe roubado a ideia. Envolvidas no assunto, a SPA e uma advogada particular nada puderam fazer. Falta de testemunhas, carência de provas.» (2000: 20)

Paul Ricœur (1984, t.II: 145) postula que, não raro, o dialogismo estabelecido entre as personagens se amplia ao ponto de se instituir uma aproximação entre o narrador e as suas personagens, facto que faz desaparecer uma consciência autoral única. Esta ocorrência dá lugar a um narrador «qui *converse* avec ses personnages et devient lui-même une pluralité de centres de conscience irréductibles à un commun dénominateur.», acrescentando que «C'est cette «dialogisation» de la voix même du narrateur qui fait la différence entre roman monologique et roman dialogique.» Diana Salem (2006: 200) chama a atenção para os

¹ Karl von Clausewitz foi um general e teórico militar prussiano, considerado um grande mestre da arte da guerra. Lutou contra Napoleão e criou a Academia de Guerra de Berlim.

romances contemporâneos, por exibirem a teoria da sua própria poética, através de personagens que reflectem, mediante prolongados diálogos, sobre questões que interessam sobejamente ao autor real, como as artes, em geral: películas que se filmam, mundos imaginários que recordam simples imagens do cinema, romances que atrasam a sua escrita, relatos que avançam com lentidão, que se detêm sobre um detalhe ou pormenor minucioso. No livro *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* deparamos com essa visão dialógica, em que se confrontam os pontos de vista autoral e das personagens. Como referencia Maria João Simões, as personagens contestam «não só o grau da relação de envolvimento e de distância decididos pelo autor» (2006c: 84), mas, igualmente, o papel que ele lhes confere, reivindicando uma maior consideração na história e maior relevância, por parte do seu inventor. Maria das Dores chega, inclusivamente, «a evidenciar as limitações do próprio autor, pois afinal ele não conhece tudo sobre ela» e até insinua que o escritor «deveria escutar as vozes das personagens e não escolher apenas aquilo que lhe apraz ou lhe convém» (*ibidem*). Ouça-mo-la:

«Acha que em algum momento deste livro a subestimei, ou discriminei, em função do sexo, por exemplo? De que é que está a rir?

– Olhe, meu filho, a mim não me faz o ninho atrás da orelha. Você está com má consciência e quer aproveitar-se de mim como passa-culpas. É evidente que sempre me tratou às três pancadas. Os machos absorvem toda a sua atenção. Você não percebe peva de mulheres, nem quer perceber. Agora está a dar-me tempo de antena a ver se se desresponsabiliza. (...) Eu sei que chamou a Maria José e que ela se fartou de dizer mal de mim. Nas tintas. Também, é uma abécula, coitadinha.» (2003: 186)

No caso das personagens do Beco das Sardinheiras, estas chegam a admoestar o autor, pelo facto de, repentinamente, o mesmo ter decidido não voltar a escrever sobre as suas aventuras. Esta decisão leva as figuras a pronunciar-se sobre o incómodo que tal facto lhes provoca:

«– Então, consta por aí que o amigo escritor agora deu-lhe para não contar mais histórias da gente. Não é por nada, mas isto caiu um bocado mal lá no Beco.

– Hum, hum – disse eu.

– Pois, mas a verdade é que ainda há muito mais histórias para contar e vossemecê ficou-se a meio. Cá na minha opinião nem sequer contou as melhores. E até omitiu alguns pormenores interessantes,

trocou alguns nomes, e afeiçoou os acontecimentos lá muito à sua maneira. Ora isto não está certo, pois não?» («Epílogo», in 2004: 84)

Neste episódio, deparamos, de igual forma, com a parodização do discurso literário auto-autoral, quando o narrador-demiurgo afiança às personagens que criara que o processo mais costumeiro, nas artes da escrita, é inventar histórias sublimes e imponentes, não histórias menores, como as que compusera:

«– Não posso continuar assim a alvitrar a literatura por vossa causa, caramba, tenho que trabalhar um bocado sobre a língua, tenho que escrever coisas soturnas, sinistras. Tenho de falar de Tebas...

– Então temos muita pena, mas vamos procurar um outro escritor. Um daqueles que não se importa que lhe chamem escritor menor. (...)

À porta, despediram-se com alguma cerimónia. Mas já dentro de casa, ainda os ouvi dizer enquanto esperavam pelo elevador:

– Quer-me cá parecer que este gajo está a fazer uma confusão do caneco entre género humano e Manuel Germano...» (*ibidem*: 86-87)

A propósito dos romances contemporâneos, Carlos Ceia faz notar que o «*ficcionismo*» também existe na paródia, pelo desafio aos códigos auxiliares da ficção (2007: 49). Ao tomarmos de empréstimo a sua afirmação, constatamos que, de facto, se atentarmos em obras como *A Sala Magenta*, *Fantasia Para Dois Coronéis* e *Uma Piscina*, *Os Alferes*, *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* (muito embora a problemática atinente a este último romance tenha sido analisada no capítulo da História), a verdade é que o autor, em epígrafe aos romances, denota esta particularidade da consciente criação de mundos ficcionais, advertindo, parodicamente, o(s) leitor(es), para o jogo ficcional que institui:

«ADVERTÊNCIA

A acção e as figuras deste romance reportam-se a um mundo ficcional de entrada franca, sem chaves ou gazuas. Procurar moldes da vida real para acontecimentos e personagens é ter em má conta a imaginação do autor. Pode ser que ele o mereça, mas não os lesados por equívocos de leitura.

MdC (in *A sala Magenta*, 2008: 7)

«Uma das personagens de *Era Bom que Trocássemos Umas Ideias...* por pouco que não entrava neste romance [*Fantasia Para Dois Coronéis...*]. Uma tal Eduarda Galvão, jornalista e jovem.» (Carvalho, in Martins, 2004a: 38-39)

Na novela *Os Alferes*, o autor sublinha, igualmente, esse carácter ficcional das histórias narradas, ao afirmar que são inventadas e que nelas não existe nenhuma referência verosímil. Obviamente, esta asserção, acaba por instaurar um jogo ficcional. Se o pacto que, ironicamente, se declara, não for apreendido ou entendido como tal, os leitores perder-se-ão, nesse jogo, e interrogar-se-ão sobre a pertinência da dicotomia realidade/ficção, designadamente quando se testemunha que quaisquer valores judicativos presentes nas histórias são da responsabilidade dos seres que o autor inventou – as personagens:

«Nota do autor:

Destas três histórias, *A Última Cavalgada* é inédita, *Males que Vêm Por Bem*¹ teve uma divulgação restrita, aqui há anos, e *Era Uma Vez Um Alferes* vai na terceira edição.

São histórias inventadas de ponta a ponta, com um mínimo de referências que as façam parecer verosímeis.

Opiniões e juízos de valor são da exclusiva responsabilidade das personagens.» (1989: 9)

Em resumo: Annick Bouillaguet (1996: 68) chama atenção para o facto de, em muitas obras contemporâneas, o principal texto de apoio (onde se inserem os elementos citacionais), muito embora procurem traduzir ou produzir um efeito de fidelidade ou de verosimilhança, corresponder a discursos falsos e inventados. Podemos ainda invocar, a propósito do jogo ficcional em Mário de Carvalho, que o autor chega a criar epígrafes, que atribui a personagens inventadas, referenciando-as como existentes, no âmbito da intertextualidade auto-autoral:

«Sabe, meu amigo, a questão é que se tomamos as coisas muito

a sério corremos o risco de as coisas nos tomarem a sério a nós.»

[Habitual reflexão do Capitão Andrade do conto

“Que todos ficassem bem”, que não se sabe porquê,

¹ O título original que surge no conto é *Há bens que vêm por mal*.

Na esteira das considerações feitas por Bouillaguet, invocamos o testemunho de Osvaldo Manuel Silvestre (1998: 213), quando faz notar que a análise dos *Contos da Sétima Esfera* revela que os textos «propõem a um tempo uma ontologia da paródia e uma paródia da ontologia», parecendo sugerir, logo a partir das epígrafes, que a Literatura «é coisa pouco séria num mundo que decerto só pode ser levado a sério por quem o não for, ou, inversamente, que é, nesse mundo, aquilo que nos resta de sério – (...) ou que nos permite suportá-lo»:

«O único alarme nesta óbvia aceitação da infinidade de tudo é a existência do(s) eu(s). Como alguma melancolia me cesso, sem acesso ao(s) outro(s) eu(s) que em infinidade (por mim?) fica(m).

[Pensamento de uma personagem do conto

«O fim» deste livro que não chegou a exprimi-lo

Por razões que adiante se farão evidentes.]

CAPÍTULO III

A CONSTRUÇÃO ROMANESCA EM MÁRIO DE CARVALHO OU UMA *POIESIS* PALIMPSÉSTICA DE TEMÁTICAS CONFLUENTES

1. O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana: Continuidade(s) Temática(s) e Pluralidade(s) Textual(is)

No decurso do capítulo que agora apresentamos, tentaremos analisar a teia de relações que perpassa ao longo das obras do autor em análise. É, de facto, nosso propósito vislumbrar em que medida é que, partindo da produção romanesca *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, poderemos equacionar relações de isotopia temática ou metafórica entre as várias obras do autor. Convém salientar que, em diversas entrevistas, o escritor assume a pertinência deste romance como constituindo a matriz de todas as obras posteriormente trazidas à luz (Carvalho, in Cotrim: 1996). Realmente, muito embora não tenha sido o primeiro livro a ser publicado, o romance supramencionado foi o primeiro a ser escrito. Por todos os motivos apresentados, esta análise pretende estabelecer uma possível teia de articulações predominantemente visíveis na teia narrativa carvalhiana, matricialmente gerada no livro supracitado. Ousaremos qualificar esta tessitura como palimpséstica, porque aborda inúmeras temáticas, concernentes a problemáticas e conteúdos crítico-literários diversos, presentes nas obras em estudo, como a subversão, as descentralizações, a modelização paródica da História, a polifonia ou a fragmentação narrativa (cf. Carvalho, in Porto: 1997).

O romance matricial enforma, de algum modo, uma infinidade de temas centrífugos, que ganham vida e esvoaçam para as obras posteriores, mas que, não raro, mantêm uma relação de revisitação permanente e intertextual, através do registo conceptual da paródia, da subversão ou de várias outras temáticas que, ousaríamos dizer, são imanentes à concepção literária e narrativa do autor citado – a temática da fuga permanente, do homem acossado, da traição, da História, da ética, da justiça, do poder ou do amor¹. Os mecanismos de fragmentação de que o escritor se serve, para mostrar o caos e a multiplicidade, circunscrevem-se aos apelos feitos ao(s) leitor(es), às alusões ao labor da escrita, à

¹ Vide, a este propósito, os já citados trabalhos de Laurent Jenny, 1979; Ingelmo e Cartelle, 1994; Constâncio, 2007; Carvalho, in Porto: 1997.

ambiguidade, à coalescência espaço-temporal, ou ao recurso a citações (cf. Manríquez, in Salem, 2006: 170). Ouçamos, pela própria voz do autor, as palavras que atestam esta noção palimpséstica, inerente ao «mais especial dos seus livros», *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, que é o mais antigo e «algo difícil de ler», mas que «estabelece, de certo modo um programa para a minha escrita toda. É um livro fundador, inaugural e programático.» (Carvalho, in Lucas, 2004: 89), onde «estão todas as matrizes: as mulheres, a sensação de cerco, a ameaça, a inconclusão» (Carvalho, in Guerreiro, 2008: 29). O autor corrobora o conceito de que o livro matricial é enciclopédico e o mais relevante no próprio romance, à guisa de prólogo, numa reflexão paratextual:

«Notei que o tempo tornou mais claras alusões que, na altura, pareceriam enigmáticas ou, mesmo, herméticas; surpreenderam-me temas, situações e, mesmo, personagens e registos de escrita que, insensivelmente, eu viria a retomar mais tarde noutros livros. Quase posso dizer que a matriz de tudo quanto escrevi depois se pode encontrar em *Tebas*. Está lá, mais ou menos cifrado, um programa que eu não sei se conseguirei levar até ao fim... Não sei? É óbvio que não conseguirei...» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 7-8)

«**O Livro Grande de Tebas** é quase um livro enciclopédico. Cheio de vozes, com vários estilos diferentes, passa-se num mundo a que podemos chamar realista, mas também num mundo maravilhoso e onírico. Curiosamente, apesar dessas ingenuidades, o facto é que é a obra primordial, em que está praticamente todo o meu programa de escrita. A literatura que eu tenho feito a partir daí está, de uma forma ou de outra, contida em **O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana**. Até algumas personagens.» (Carvalho, in Ferreira, 2003: 46)

Mário de Carvalho confessa, numa outra entrevista, que *O Livro Grande de Tebas* acaba por instituir-se como uma espécie de livro-mãe, ou livro-baú, ou de texto palimpséstico – acrescentaríamos nós –, de onde pode retirar-se o seu alicerce literário:

«É um livro que tem muito de mim. (...) todo o programa do que eu escrevi mais tarde está ali contido, mesmo o *Casos do Beco das Sardinheiras*, mesmo casos de escrita mais caricaturais e jocosos, como este último [*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*], já lá estão apontados. (...) É o livro primordial. (...) Há passos do livro, que na altura eram muito herméticos, e que hoje talvez sejam mais facilmente descodificáveis (...). Mas dava conta de uma situação de grande perplexidade, de

grande desconforto, eivado da convicção de que aquele ambiente de festa ou de alucinação [Verão Quente], se quiser, já que nem sempre havia festa, não podia durar para sempre e de que havia qualquer ameaça que pendia sobre nós, que nos cercava. A temática do cerco que aparece noutros livros meus já está presente em *O Livro Grande...* Eu tinha absolutamente que o escrever...» (Carvalho, in Cotrim, 1996: 43)

Não nos parece anódino invocar, neste âmbito, que, muito embora o citado livro matricial seja assumido, pelo próprio escritor, como um romance basilar, onde está contida toda a matriz de um percurso, serviu, de igual forma, como um esboço literário, a partir do qual o autor em análise pôde desenvolver e transformar concepções literárias e denominações que divergem ou não confluem com aquelas a que a tradição, pela normatividade e as exigências obrigatórias, impunha, para classificar géneros:

«*No Livro Grande de Tebas* há vários estilos, que são até demarcados com tipos de letra diferentes. Há, em dado momento, um assunto que me prende, que se me impõe, e eu parto, como disse, num plano determinado. Muitas vezes sei como vai começar e tenho uma ideia de como vai acabar, mas, entretanto, a prosa vai rolando. As personagens vão-se desenvolvendo, as situações vão-se encadeando e aparecendo quase como se fosse debaixo dos dedos, do teclado. Isto vem elaborado de qualquer lado, de um qualquer laboratório íntimo, e depois aparece, mas não há aquela fria determinação que diz «agora vou-me dedicar ao romance» ou «agora vou-me dedicar à Guerra Colonial». Não. As coisas acontecem, pura e simplesmente.» (Carvalho, in Cotrim, 1996: 44)

De facto, esta pulsão para a diferença normativa e a indefinição genológica das suas obras, está bem presente em trabalhos posteriores. A propósito do romance («cronovalema») *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, o autor refere que

«Podia brincar, dizendo que este é um livro do século XXI e os outros são do século XX. Também poderia dizer, já menos a brincar, que, apesar do número de páginas relativamente reduzido, este é uma espécie do livro dos livros entre os que tenho escrito. Faz-se uma série de convocações e até uma revisitação de romances anteriores, como de episódios do texto primordial *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, quando se refere o mar de estátuas, ou o cruzamento com um misterioso couraçado, (...) no oceano. (...)

Agora – e creio que isto acontece com todos os escritores –, apesar da diferença de géneros e de tons, mesmo da multiplicidade de vozes dentro de cada livro, há traços comuns e reconhecíveis que se transmitem de texto para texto. Tópicos recorrentes, fixações, obsessões. Creio que não será difícil, a um observador competente, discernir o que liga o sombrio *O Conde Jano* ao chocarreiro *Beco das Sardinheiras*, na linguagem, na distribuição das personagens, nas situações inventadas.» (Carvalho, in Martins, 2004a: 38-39)

À semelhança do Livro de Tebas, os *Contos da Sétima Esfera* também se instituem uma espécie de Livro dos livros, onde se reescrevem as histórias que se tecem nos grandes livros do passado, como muito bem salienta Osvaldo Manuel Silvestre:

«À sua maneira, menos derogatória do que irrisória, os *Contos da Sétima Esfera* são uma versão do Livro, falando-nos dos deuses e dos homens, dos anjos e dos demónios, do Génesis e do Apocalipse, da História e da sua fatal transmutação em mito pela força da escrita. São, em sentido literal, um livro de livros, também ele com uma sinopse aproximativa e um cânone discutível porque sempre em aberto: é de facto possível imaginar outras tantas histórias alternativas ou paralelas, que com estas convivessem sintagmaticamente, se é que não o fazem na nossa imaginação por eles desperta: são, poder-se-ia dizer, o Livro (ou a Literatura) como voragem.» (1998: 212)

Para finalizar, recorremos a palavras de Teresa Almeida (2002), para quem o narrador do romance considerado a obra matricial é, de facto, um narrador versátil; o texto é polifónico; a escrita, aparentemente livre e sem regras; tudo parece reduzir-se a um jogo, ilusoriamente. O fio da intriga – conclui a investigadora – é complicado e, por vezes, a função diegética central perde-se, nesse emaranhado insolúvel que se revela, enganosamente, a intriga romanesca.

1.1. A Musicalidade e o Ruído

Ao analisarmos *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* pudemos, também, confirmar que a obra surge como a matriz palimpséstica de uma narrativa em que predominam as sensações visual e a auditiva. De facto, para além da referência constante aos objectos e às formas, a musicalidade é intrínseca e constante, na escrita, fortemente

ritmada. Mário de Carvalho parodia a estrutura da linguagem e a estrutura da música, fazendo parecer que a Literatura aspira à condição musical¹.

Como exemplos mais relevantes, destacaremos a musicalidade que subjaz ao sulcar do navio, por entre as águas do mar; ao retinir de barulhos e música militar; ao vaivém do navio, que se debate, contra as vagas, que o fazem afundar; aos barulhos multilíngues ouvidos e referenciados das personagens que falam estranhos linguajares, diversos e, por vezes, ininteligíveis:

«É uma viatura enorme, construída de restos de outros carros pelos imaginosos artífices da região. A carroçaria é feita de duas metades soldadas de carroçaria, pelo que as janelas de um lado não condizem com as do outro, nem sequer alinhadas estão. (...)

Cada assento é aqui de seu tamanho e seu feitio. Uns de pau, outros de tubagens metálicas e lona, como os dos aviões militares, outros acolchoados de velha napa, coberta de rasgões. Apertado, segue um grande ror de gente, diversa no trajar e cor da pele, confusão áacre de tribos várias, vidas distintas, multiplicadas religiões. Todos me parecem falar ao mesmo tempo. E há fardos, cestos e trouxas, malas e sacos, por todo o lado, numa promiscuidade festiva. E há grita, coros, bateres de palmas. (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 95-96)

No navio, a sonoridade de todas as coisas torna-se mais perceptível e o próprio narrador alude a essa ténue musicalidade inicial, que vai sendo transformada, ora começando, de mansinho, ora fazendo estrondosos movimentos ondeantes e acústicos, tal como sucede com o movimento das águas. Parece-nos, de facto, que esta musicalidade se institui e é traduzida pelas aliteraões, constituindo uma metáfora do marulhar inerente às vagas e aos movimentos repetidos pelo elemento aquático:

«Por entre a algazarra das conversações, gritos e dichotes da equipagem, apercebi-me de que ia formando uma música, primeiro de mansinho, murmúrio indiscernível, num vai-e-vem, alto e baixo, em luta contra o grande sussurro ambiente. Pouco e pouco foi-se firmando a música (...) as vozes calaram-se, ficou tão-só em fundo uma ressonância frágil, para não ser silêncio absoluto. A música, fresca marcha militar, rompeu enfim pela sala em acordes fortes e vibrantes, com grande ruído de metais, e rufos de tambores e de timbales.» (*ibidem*: 139)

¹ Veja-se, a propósito desta asserção, David Kiremidjian (1985: 136): «(...) Joyce forces language into the mold of the *fuga per canonem*. The result is a parody of both the structure of language and the structure of music, and stands in mockery of Pater's statement that all art aspires to the condition of music.»

Ainda no que concerne à obra-matriz, o narrador confirma a existência de seres mitológicos e fabulosos, pertencentes ao imaginário mundial, aludindo-se, desta forma, à musicalidade inerente aos mares:

«Para não passarmos, nesta derrota do navio, a zona frígida povoada de sereias, medusas e tritões, que por dias fiados perturbavam o rumo com seus cânticos, gritaria e marinhas brincadeiras, para pasmo da tripulação e estranheza dos passageiros, o imediato ponderara enveredar pela área do cruzador alemão antigo, correndo deliberadamente o risco de um mau encontro como aquele que se prenunciava.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 156)

A determinada altura, deparamos, no discurso, com um mosaico em que figuram personagens provenientes de épocas diversas, fazendo-se notar a coalescência temporal. Destaca-se, também, neste episódio, um cântico que oscila entre o mavioso e o ensurdecedor, podendo instituir-se como metáfora das águas, como supra se referenciou:

«Mas já toda aquela população de beduínos, derviches, felás, tirrenos, escuteiros, mercadores venezianos, sidónios e brigantins, negras mulheres veladas, encantadores de serpentes, peregrinos, publicanos, entoava em coro uma melopeia de louvor aos combatentes de Bizâncio. Era um cântico repousado, com inesperados acordes ásperos, selvagens, que o motorista conduzia lá do fundo com as suas mãos magras no ar, e que em muito se sobrepunha à própria algazarra do motor.» (*ibidem*: 97)

Há, ainda a realçar, na obra matricial, a musicalidade provinda do canto dos marinheiros, que constitui uma clara alusão intertextual endoliterária, muito provavelmente invocando (parcelarmente) *A Nau Catrineta* – «A canção dos marinheiros, dolente, como todas as do mar, em versos longos, arrastados, contava a história de um navio perdido, três gajeiros e um comandante.» (1996: 125). Esta ocorrência alude, concomitantemente, à temática dos Descobrimentos, que a nossa História factual incorpora.

Após ter deixado Ulisses, o narrador caminhou, caminhou, caminhou... até chegar ao bosque dos pavões. Ao deparar com a vegetação, com o cansaço, julga ouvir um estrondoso frémito:

«Aqui seriam os domínios de Sísifo, o terreno do seu afã sem tempo. Não raro, muito amortecido pela distância, parecia-me ouvir, em pleno interior do bosque, o ribombo estrepitoso dos grandes

penedos a rolares pelas faldas da montanha, como rumor de trovoada a formar-se nas alturas.»
(*ibidem*: 121-122)

No romance em análise, o imediato conversa com o narrador e conta-lhe um episódio ocorrido na sua infância. Recapitula, então, um momento peculiar, que vivenciara, em pequeno. Certo dia, um exército, muito antigo, passou pela sua aldeia. O rufar dos tambores despertou a rapaziada, que via passar os combatentes, com gáudio. Por detrás da narrativa contada subjaz, mais uma vez, a ideia de desconstrução, aliada ao absurdo exercício da guerra e das conquistas, que ninguém consegue compreender:

«Era um exército muito antigo, que há duzentos anos seguia em boa ordem, à procura de um inimigo perdido, esquadrinhando as estepes, seus dólmanes vermelhos toados já do muito pó, tambores rufando alto na vanguarda, estandartes em riste.» (*ibidem*: 199)

No périplo subterrâneo que o narrador efectua com Mariana, consegue distinguir que, dos lábios «quase cerrados», aquela «murmura de quando em quando uma melopeia indiscernível, como se fora uma reza, uma encantação, ou um esconjuro.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 244). A parte final da obra palimpséstica tem lugar na catedral, no momento que antecede a separação do narrador e de Mariana e termina, também, sob a égide da musicalidade. Este episódio (trágico) deixa em aberto as ambiguidades da condição humana. Para sobreviver, o narrador, o *alter-ego* do seu «marinheiro marido», é impulsionado a movimentar-se, fugindo, constantemente. Nesta cena da fuga parece ecoar a voz uníssona ou o choro das donzelas abandonadas pelos amigos, que partem, buscando novos mundos e aventuras num mar que é indiferente ao choro ou à dor. A angústia da abandonada e desprotegida Mariana patenteia a dor que a partida sempre lhe provoca, interiormente:

«Os ecos de meus passos confundem-se com os de Mariana, numa grande filigrana de sons. Então, Mariana gritou e eu paro.

A luz avermelhada do archote, o esforço e a tensão tingem-lhe a cara, lágrimas rebrilham, Mariana em pranto me busca, insofrida. De novo gritou, e o grito estilhaça todos os ecos.

Passa-me agora perto, sem me ver, escondido que estou, meio agachado rés ao último banco, donde salto, um instante breve alumiado pelo archote, e corro a largos passos.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 247)

Um conto fratricida, intitulado *A Simetria*, inserto na obra *Contos da Sétima Esfera*, opõe dois irmãos, Meresbal e Jeherbal; após os cometimentos bélicos de traição de que este último foi vítima, Vecôfar vinga os suplícios inflingidos ao pai. A ambiência de guerra e de morte é antecipada pela musicalidade de instrumentos habitualmente associados às festividades bélicas. Certo dia, soaram trombetas e timbales. «Em breve, Meresbal era arrastado para a sala do trono, onde o sobrinho, em meio de grande fausto e rodeado de tribunos militares, o recebeu com um sorriso gelado.» (1990: 38-39). Mas Meresbal também se apercebe de que a vingança é iminente, pelo clamor das vozes:

«Adivinharás, querendo, as circunstâncias do teu fim. Apenas adiantarei que, conforme mataste nas trevas, assim morrerás ao sol, conforme mataste em soletude, assim, perecerás ante os olhos de todos, conforme mataste pelo elemento líquido, assim te finarás pelo elemento sólido, conforme mataste debaixo do chão, assim falecerás ao ar pleno.

Regressado à cela, Meresbal ouviu durante muitos dias a azáfama e os cânticos de escravos trabalhando perto em qualquer obra, que pressentia relacionar-se com o seu suplício.» (*ibidem*: 39)

É, também, o clamor das palmas que sanciona o derradeiro momento, de desespero e morte, a que está destinado Meresbal – «Um dia, soaram tambores e trompas (...). Passou os olhos pelos horizontes, pelas muralhas em que a multidão, excitada, aplaudia.» (*ibidem*: 40).

Continuando na senda da temática beligerante, verificamos que no conto *Era Uma Vez Um Alferes* está, igualmente, patente a musicalidade. No início do texto, referencia-se que o alferes, desterrado em terras de África, para onde foi mandado, à força, vai trauteando umas músicas, para ir «negaceando os medos» (1984: 5), e dando razão ao velho adágio popular de que «quem canta, seu mal espanta»:

«Ao assobiar dum pássaro – seria um pássaro? – o alferes, uma vez mais, deu-se a profanar um poema entre entes. Eram versos de Sédar Senghor que gerações sucessivas de oficiais universitários haviam virado do avesso: *J'écoute le sang de l'Afrique lointaine et le chant de ton sang; j'écoute le sang de l'Afrique prochaine et le saint de ton sang; j'écoute le son de l'Afrique putaine et le chant de ton sein...*

E quanto faltaria ainda, sorte malvada, para os quatro caminhos de Nhambirre? E quantos quatro caminhos mais faltavam para Lisboa, sorte malvada?» (1984: 5)

O conto termina, tragicamente, sob a égide da morte e da musicalidade. Ao consciencializar-se do desânimo e do terror que sente o alferes, que antevê o próprio fim, numa tentativa de o apaziguar, o médico-alferes ordena que se cante. Debalde, porém.

«– Malta, vamos cantar. Toca a animar o nosso alferes.

Entoa, numa voz aguda, por instantes suspensa no ar, a que se juntam, depois, uma e mais vozes:

– *Lá vai o comboio, lá vai/ Lá vai ele a assoviar...*

O capitão, segurando o alferes pelo ombro, tem um trejeito de contrariedade. Mas previne:

– Ouça, nosso alferes, é o pessoal a cantar.

– Não posso mais, meu capitão, deixe-me, por favor!

– *E leva o meu lindo amor / para a vida militar/ Para a vida militar / Para aquela triste vida...*

De súbito, após uma pequena hesitação, rompeu aos murros no peito do alferes. As pancadas, ritmadas, ecoavam cavamente pela picada.» (1984: 36)

No conto *A estrada*, narra-se que *Cat'* e *Gat'* calcorrearam montes e vales e que foram dar a uma aldeia perdida, no meio de um pântano, «aldeia tão miserável que nem nome tinha.» (1998: 85). A paisagem humana descrita remete para um país desolado, em que, «Acocoradas nas rochas, fiadas de velhas vestidas de negro emitiam continuamente um modulado zumbido» (*ibidem*). Num outro conto, inserto na colectânea citada – *Fabulário* –, diz-se que, «entretanto os bons feiticeiros ajudadores foram-se, deixaram só suas roupas azuis e uma melopeia baixo a adoçar os ares.» (1998: 45).

No romance *A Paixão do Conde de Fróis*, a descrição dos chilreios dos pássaros contraria um ambiente bucólico e antecipa um cenário de guerra e animadversão – «la-se nisto, arribavam os pássaros, traziam o sol atrás com garridices e chilreados e bem poderiam

aquecer os corações não foram chegando a S. Gens as notícias, mais e mais toldadas, da iminência de guerra com Espanha e França.» (1993: 51). Um outro momento atesta a melopeia entoada durante a procissão, feita em defesa da paz:

«Antes que as objurgatórias tomassem alcance fora de propósito e a cizânia despontasse, o padre, num acesso de bom senso, contra a norma ritual, rapou do livro processional e largou num cântico, em voz cheia. Responderam os sequazes, com enlevo, engrossou o coro, aquietou-se a Cruz lá na cabeça do séquito, e conformaram-se as coisas sem escândalo. (*ibidem*: 102)

Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, a musicalidade constitui um elemento associado às melopeias e cânticos dos cristãos, uma estranha seita, que começa a colocar em causa o estatuto da religiosidade pagã. O surgimento da seita dos adoradores do peixe em Tarcisis subverte, de todas as formas, a ideia de romanidade, porque os cristãos, fazendo a apologia do amor, rejeitavam quaisquer manifestações religiosas públicas relativas às deidades pagãs. Num dos episódios em que os cristãos reagem, denunciando um protesto pelas agressões que lhes são dirigidas, dando as mãos, entoam uma melopeia que atíça veementemente o clamor da multidão. Com o intuito de proteger Iunia, a prosélita por quem Lúcio se havia apaixonado, Aulo «postou-se entre ela e os cristãos que iam entrando, sem deixarem de entoar as suas repetitivas melopeias.» (1995: 245). No dia do julgamento dos prevaricadores que haviam atentado contra a fé dos antigos deuses, ouve-se, na basílica, um burburinho ensurdecedor, como referencia o duúnvirio – «o rumor ondulava por toda a vastidão da nave, a ponto de eu não ouvir um dos cartulários que me consultava sobre pormenores.» Entretanto, começa a ouvir-se uma nova melodia – «De permeio com o alarido da multidão começou então a afirmar-se um cântico.» (*ibidem*: 299).

É, similarmente, sob a égide da musicalidade que se apresentam os hábitos fúnebres, realizados durante o Alto Império, pormenorizadamente referidos pelo narrador, aquando das exéquias fúnebres de Pôncio, ou do enterro de Cornélio Lúculo – «O grupo voltou a agitar-se. O corpo de Cornélio foi de novo alçado aos ombros. Ao estridor duma flauta, o mísero préstito ia prosseguir.» (*ibidem*: 210):

«Agregaram-se os escravos, libertos e clientes de Pôncio, transportando as máscaras de gesso dos seus antepassados e, até, num arrobo inusitado de petulância póstuma, o próprio busto do falecido. As charamelas romperam subitamente em timbres metálicos, muito agudos, que logo disputaram o éter à gritaria convulsa das carpideiras.» (*Ibidem*: 104)

Os cânticos, o ruído e os gritos presentes nos textos carvalhianos também se associam à guerra e ao clamor da vingança que destrói famílias e reinos. Numa gradação ascendente, Lúcio Valério Quíncio recorda a morte da supliciada Clélia; nesse momento, o narrador descreve um lugar dominado pelo horror, pelo alarido e pelas chamas:

«Era já impossível conter o clamor nas muralhas. Armas levantavam-se, punhos esbravejavam, os brados de indignação atroavam-nos os ouvidos. (...)

O mouro do archote chegou fogo à lenha. Uma chama brotou aos pés de Clélia, rolou, apaziguou-se, sumiu-se, rompeu, cresceu, subiu. Os gritos da rapariga arrepiaram o espaço.» (1995: 229)

A circunstância da associação dos ruídos ao perigo surge, primeiramente, no livro-palimpsesto; quando o avião começa a perder o controlo, instala-se o pânico entre as personagens, e o alarido torna-se insuportável:

«Perto de mim, um homem atirado para qualquer parte grita, grita por gritar, grita o mais que pode gritar, mãos na face. (...)

A antes serena hospedeira surge, logo rodeada de um magote de indivíduos de que o enovelado ambiente, amálgama pudim convulsa de esbarrondadas cores, torna mais grotescos os gestos, e que discutem, berram, arrazoam, demandam a cabina, exigem o piloto. Às pancadas, desferidas primeiro num tenteio, depois em imparável desespero, responde o tabique com solícita absorção, mofina elasticidade.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 26)

Também na obra *O Conde Jano*, a descrição pormenorizada dos ambientes se alia à musicalidade. O narrador descreve o ambiente festivo que domina o castelo, pelas notações auditivas dos acordes dos alaúdes e das sonoras gargalhadas dos convivas. E quando coarctado a cumprir a vindicta real (matar a esposa, para contrair matrimónio com a Infanta), Jano não afronta os Cavaleiros, nem o Rei, facto de que é incriminado pela esposa,

que o apelida de cobarde. Neste momento de acusação, a condessa invoca a musicalidade – o rufar do tambor – como símbolo de insubmissão e de subversão, perante o cruel desígnio:

«– Ah, Jano, que não te ocorreu mandar pelos campos tocar o tambor, reunir servos e criados, acender fachos nas ameias e resistir, até ao consumo das tuas forças, até que el-rei entrasse a torre e encontrasse os nossos corpos trespassados... Diz-me, Jano, diz-me ainda que vais...

– Confrontar el-rei? – titubeou Jano com estranheza. – Em armas?

Tardou a voz da condessa, desenganada; mas fendeu o ar como uma lâmina de gelo:

– Mísero me saíste, meu conde, mísero e poltrão...» (1991: 128)

Na peça *A Rapariga de Varsóvia*, a determinada altura, as personagens Mendonça, um homem minado pelo materialismo, e o Pai, um idealista sem lugar na contemporaneidade, relembram velhas cantigas revolucionárias, que deixam entrever o desmoronar da sociedade e a vileza dos seres humanos. Parodicamente, Mendonça começa a cantar – «MENDONÇA: Tirlintintim: «Entre o Cristo e o Lenine/ há um traço que os define/ há um traço de União/ Se Cristo amou a pobreza/ Lenine mais que Jesus/ tirou a pesada cruz/ dos ombros da Humanidade...» (1992: 86-87). E o Pai que, ingenuamente, considerava o Mendonça um grande amigo, um homem de palavra, com valores éticos e morais superiores, começa a entoar a *Rapariga de Varsóvia*, «cada vez mais alto e vibrante»:

«A rapariga sorria à varanda / de punho erguido bradava: revolução!»

«Os combatentes ao vê-la gritavam: / Marche! Marche! Contra a exploração! / A rapariga sorria e cantava / Tinha um estandarte vermelho na mão.»

«Era em Varsóvia de Inverno e nevava / O Sol queimava-nos o coração / Estalou um tiro a moça tombava / Mas a bandeira marcava a direcção.»

«A reacção foi vencida, esmagada / Os guerrilheiros seguiram avante/ Aos ombros a jovem varsoviana / De que a morte foi exemplo vibrante.»¹

MENDONÇA acompanha. Estão os dois a cantar quando reentram Laura e a Mãe que ficam a escutar em silêncio. (ibidem: 88)

¹ «(1) *A Varsoviana*, de Wacław Świercicki. Letra de ocasião.»; in *A Rapariga de Varsóvia*, 1992: 88.

Na peça *Haja Harmonia* (2000: 229-230), o ambiente que domina a prisão é propício à cantoria e, não raro, ouve-se o cântico dos presos, do Director ou dos Guardas. A título de exemplo, citamos uma cena em que canta o Director, revelando que estudara muito mas que, no fim de contas, não estava habilitado para decifrar as pancadas que ouvia:

«DIRECTOR (cantando)

O meu sonho de pequenino

Usava eu bibe e calção

Era ter como destino

Ser director duma prisão

GUARDA E CHEFE DOS GUARDAS (*em coro*)

Tórorom, tórorom, tórorom...

A vida toda organizada

O som das grades cristalino

Toda a malta sossegada

O tempo a passar de mansinho

GUARDA E CHEFE DOS GUARDAS

Tórorom, tórorom, tórorom...

Arrenego de Engenheiros

De advogados e outros tais

Porque nos lugares cimeiros

Estão os serviços prisionais»

Noutra cena, o guarda entoa uma canção, fazendo a apologia da harmonia, naquela cadeia. Todavia, as notas de didascália revelam, ironicamente, o olhar duro com que olha para cada um dos presos:

«GUARDA (*cantando*)

Haja harmonia entre os presos

Como de irmão para irmão

De corações bem acesos

E olhos cheios de compaixão

O que se leva desta vida

É a boa companhia

Para ela ser bem vivida

Entre os presos haja harmonia

Sai o guarda depois de lhes deitar um olhar feroz, um a um. Uns momentos de silêncio. Abel, de repente, vai até ao meio da sala.» (Ibidem: 245-246)

O vandalismo crescente apresenta-se como outra das preocupações veiculadas no romance *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, onde o ruído existente corresponde ao alarido e à vozeria. Contudo, para os brutais demolidores, todo aquele vergonhoso aparato arrasador não passa de uma ocorrência absolutamente costumeira:

«Breve o espaço em frente da loja de conveniência começou a ficar coberto com os destroços das mercadorias, que se acumulavam uns sobre os outros, esfarrapados, como se uma grande lixeira estivesse a ponto de se formar. O ruído de pancadas, vidros quebrados e o restolhar dos géneros atirados para fora enchiam agora o espaço. Tranquilamente, junto ao autocarro, o motorista urinava.» (2003: 108)

Na obra *A Arte de Morrer Longe*, Arnaldo vê-se, subitamente, envolvido numa cena análoga de violência, que parecia saída de uma tela cinematográfica:

«Uma espécie de King Kong cinzento saltava sobre o balcão e uma forma fantasmática berrava num bramido:

– Tu também, ó lingrinhas, p'ró charco, òvistes?

Arnaldo encolheu-se todo (...).

E estourou aquela revoada metálica de máquinas arrombadas, estardalhaço de metais e objectos a cair no chão, num pandemónio de fim do mundo.» (2010: 70)

No livro *A Sala Magenta* alude-se a uma ária de Tchaikovski, que Marta vai trauteando, enquanto conduz, muito tensa (2008: 88). No final da obra *A Arte de Morrer Longe*, o casal vai depor a tartaruga na Lagoa Moura, e Bárbara, «ao som da música do rádio, baixinho, aceitava a lassidão da noite acolhedora, nas sombras de árvores que iam passando», «numa sequência tranquila que apelava ao repouso e ao apaziguamento.» (2010: 121).

Gostaríamos de terminar esta temática com um exemplo em que, na obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, de forma risível e humorística, se parodia a denominada «música pimba», e que serve de pano de fundo a uma crítica social – o «rancor contra os ruídos naturais do campo» e o «ódio fidalgal ao silêncio propriamente dito»:

«O vento levou o celofane que envolvia a cassette da derradeira produção de Soraia Marina, o último grande enlevo dos povos lusitanos, adquirida sofregamente na estação de serviço mais próxima. E a música rompeu, estentória, que mais alto o aparelho não dava. Após umas notas corridas de acordeão, a canção-disco-de-platina apropriou-se da paisagem alentejana e subjugou-a. «*Meu amor não respondeste/ quando te vi juntó mar/ Tu então não me quiseste/ Deixa-me vai-te matar.*» E a música era quase tão boa como a letra. Eleutério e Desidério trautearam baixinho, com respeito, e deixaram-se escorregar, pelos bordos rampudos, para o fundo do buraco.» (2003: 126-127)

1.2. A Paixão

Alguns filósofos da Antiguidade, de entre os quais se destaca a doutrina estóica, consideram que as paixões correspondem a sentimentos condenáveis, porque alteram o estado anímico de um ser, tal como as doenças, que degeneram os humanos. É bastante conhecida a opinião de Zenão estóico, no que concerne à problemática da paixão – para o filósofo, a paixão é um movimento que se afigura contrário à natureza humana: «le trouble, qu'il appelle *pathos*, est "un mouvement de l'âme qui s'écarte de la droite raison et qui est contraire à la nature".» (*Tusculanae*, IV, 6, 11, in *Les Stoïciens*, vol. I). Também Lúcio Aneu

Sêneca afiança que as paixões correspondem a «impulsos da alma», «súbitos e intensos» e, por isso, são reprováveis; no caso de se tornarem frequentes e se «não forem refreados, podem degenerar em doenças da alma – um pouco à maneira do catarro, que, se apenas momentâneo, ocasional, se limita a provocar tosse, mas se se tornar contínuo, crónico, degenera em tuberculose!» (Sêneca, *Cartas a Lucílio*, 1991, Livro IX, 75, 12)¹. Na mesma esteira, Diógenes Laércio assevera que

«Comme on parle des infirmités du corps, la goutte, le rhumatisme, il y a ainsi dans l'âme l'amour de la gloire, le goût du plaisir et choses semblables. L'infirmité est une maladie qui s'accompagne de faiblesse; la maladie est la pensée d'une chose que l'on croit extrêmement souhaitable. Comme on dit parfois qu'il y a dans le corps des dispositions à certaines maladies, comme le catharre ou la diarrhée, il y a aussi dans l'âme des entraînements qui y conduisent, comme la disposition à la malveillance, à la pitié, à la dispute et choses analogues.» (Diógenes Laërce, *Vies et Opinions des Philosophes*, VII, I, 115; in *Les Stoïciens*, 1962, vol. I)

Não nos parece anódino referir, neste passo, que os gregos designam com o mesmo vocábulo as doenças e as provações – *πάθος*. Diz-nos Cícero: «En grec, on appelle à peu près d'un nom de même sens tous les troubles de l'âme; ils sont désignés en effet par le mot *pathos*, c'est-à-dire maladie, quel que soit le trouble dont il s'agit.» (*Tusculanae*, III; X, 23, in *Les Stoïciens*, vol. I).

No já citado estudo, efectuado por Fernanda Irene Fonseca, a linguista realça a importância do dinamismo dos fenómenos físicos que ocorrem no ser humano, aliados à emoção – «São fáceis de detectar os semas de *movimento* presentes na etimologia dos termos usados para referir fenómenos da vida psíquica – *emoção*, *comoção* – o que prova que são sentidos como «movimentos interiores». Sublinha, de igual forma, que este dinamismo dos fenómenos psíquicos é «corroborado e prolongado por fenómenos fisiológicos – aceleração das pulsações, espasmos nervosos, movimentos peristálticos – que habitualmente acompanham as emoções.» (1992: nota 14 da página 174). Todas as afirmações supra referenciadas corroboram, de forma muito evidente, os sentimentos que as personagens carvalhianas demonstram, em estado de paixão absoluta, em situação eufórica ou de disforia.

¹ Vide, a propósito desta temática, Natália Constâncio (2007); notas de rodapé números 11-13, da página 116.

Atentemos nos exemplos que surgem nas várias obras do autor em análise, partindo do livro-palimpsesto que se afigura *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, e que nos parece dos mais emblemáticos e significativos, se confrontados com outras obras, como veremos. Mariana entabula uma conversação com o narrador e vai falando da sua dorida relação amorosa, pela ausência demorada e constante do esposo:

«Magoadas, reparo, ficam as coisas depois de ele partir, e muito tempo demoram a recuperar a sua serenidade, como se temerosas ainda de voltarem a ser brutalmente acordadas, em repelões de som e claridade.» (1996: 228)

Poder-se-ia, no entanto, imaginar que o consorte, quando de regresso a casa, seria exemplar e atencioso. Ao invés; não evidencia paciência para escutar a esposa, e ela, desalentada, submete-se-lhe. O recurso às aliterações e a construção ritmada e análoga do discurso frásico denotam a dor que as suas ausências – a física e, principalmente, a emocional ou psíquica – provocam em Mariana¹:

«Meu companheiro marujo não me deixa que fale. Quando lhe quero dizer o que quero, uma sombra lhe cinge a faixa dos olhos, de impaciência se lhe tolda o rosto. E nem me responde, porque não me soube ouvir. (...) Com ele me divirto e aprendo, já que ele de mim não sabe aprender. O esgaçar dos olhos, que se lhe sombreiam quando falo eu, são para mim forte contenção. Para mim, o meu marinheiro marido é a sua exibição e assim me resigno eu a tê-lo que lhe não suporto por muito tempo o semblante toldado e longe. Ainda assim é bom, e quero guardá-lo, não perdê-lo, porque não tenho outro.» (*Ibidem*: 230)

A alusão a sentimentos arrebatadores, sem correspondência, surge, similarmente, na vivência experienciada por Ruppert, uma personagem da obra folhetinesca *E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, escrita por Mário de Carvalho e por Clara Pinto Correia. A acção tem lugar no século XXI, na Rússia. Hermann Ossip, após um longo tempo de separação do antigo condiscípulo, convoca-o para uma operação secreta que terá de ser

¹ «Tenho só dois tipos de mulher. A mulher que age e a mulher que espera. São os dois tipos que já aparecem n’*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. Há uma mulher que espera, numa grande cozinha, e há outra que sobe umas escadas intermináveis. Estas mulheres vão-se repetindo, de uma forma ou doutra, de livro para livro.» (in Costa Gomes, s/d: 21).

realizada em Gnoseogrado, com a primeira secretária do Comité Executivo da Liga, a sua filha, Tânia. A determinada altura, no escritório, ficamos a conhecer a sedutora jovem loira, de olhos verdes (à semelhança de Iunia), e anuncia-se o passado de amor outrora vivenciado entre Tânia e o professor Ruppert, que a contempla, desorientado. É o próprio narrador quem referencia os efeitos perniciosos que tal facto lhe provocou, interiormente:

«(...) revendo abismado aqueles olhos verdes, os dedos muito finos, os mesmos ondulantes cabelos loiríssimos guardando a memória dos avós da Geórgia. Tânia, a bela Tânia, parecia não ter conhecido a passagem dos anos! (...) Ruppert abria e fechava a boca, desesperando-se de se sentir tão ridículo e de notar já um brilho muito leve de ironia que começava a cintilar no fundo dos olhos enormes dela. Viu-a estender-lhe a mão sem ser capaz de esboçar o menor gesto.» (1996: 35-36)

Embora o excerto citado seja da lavra de Clara Pinto Correia, a verdade é que o narrador menciona, de forma análoga ao desespero descrito por Lúcio, no romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, que a presença de Tânia era incómoda a Ruppert; também ele ansiava remeter as antigas lembranças, agora avivadas, para longe do seu pensamento. Em conformidade com o desespero de Lúcio, que fica absolutamente desconcertado, sempre que vê ou pensa em Iunia (ou quando alguém faz questão de lhe recordar), Ruppert indigna-se perante esse sentimento que o descontrola, ao saber de Tânia. Parece-nos bastante relevante estabelecer uma oposição dicotómica entre as personagens dos romances citados e Mariana, personagem de *O Livro Grande de Tebas*. De facto, na obra matricial, Mariana é relegada; é o seu «marujo» quem domina, emocionalmente, a esposa, que anseia pela sua chegada, numa longa espera, silenciosa e quase inútil. Nos romances posteriores, são as personagens femininas que desconcertam e descontrolam, emotivamente, as personagens citadas; mesmo que Lúcio tente assumir e praticar a idiossincrasia preconizada pelos estóicos, designadamente a **Ἀπάθεια**, ou tranquilidade da alma, afastada das paixões, não o consegue, tal como Ruppert:

«A situação representava-se-lhe como uma partida do destino, a impor-lhe, bem nítida, à sua frente, uma imagem que ele desejava há tanto tempo ver remetida para os arcanos mais distantes e mais sombrios da memória. Que vinha ali fazer agora a lembrança de Tânia? Por que é que a propósito daquelas atabalhoações administrativas, havia de ver revolvido o seu íntimo, e perturbado o espírito,

que não lhe pedia senão quietude, tranquilidade?» (*E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, 1996: 37)

«– Como se atrevia ela? Mais uma insensibilidade de Tânia, a de falar dele desprendidamente, complacentemente, como se se tratasse de mais uma recordação neutra, indolor, ao lado de tantas outras. De cada vez que Tânia lhe ocorria, fazia-o sofrer ainda. Era sempre, estupidamente, uma espécie de rasgão no peito, ardente e absurdo. Mas para ela Ruppert não passava de um nome que se poderia evocar, comentar, sem nenhum risco.» (*ibidem*: 38)

Tal como sucede com Ruppert, quando Lúcio vislumbra Iunia, essa visão acaba por converter-se, paradoxalmente, num misto de gozo e dor, porque o magistrado se debate, constantemente, entre o prazer de rever a prosélita e a dor antecipada que sabe sentir, devido à indiferença que esta lhe vota. Nas disputas que com ela travava, sentia-se, simultaneamente, perdedor e ditoso – «as nossas discussões desencontradas, em que eu – sempre perdedor – me via obrigado a reconhecer um segredo, inconfessável prazer.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 200). O duúnviro declara, noutro trecho – «Ao sair, pressentia, contrafeito, que não seria a última vez que um impulso qualquer, inesperado, irresistível, havia de arrastar-me até junto daquela mulher» (*ibidem*: 166).

No romance situado em Tarcisus, sob o reinado de Marco Aurélio, deparamos com a existência de um relacionamento matrimonial absolutamente inusitado, se atentarmos nas convenções sociais e jurídicas, que relegavam o estatuto da mulher, no Império Romano. Embora a moral estóica coloque a mulher ao nível dos amigos, facto que revela, inquestionavelmente, uma evolução, face ao pensamento romano, a relação de Mara e Lúcio é sublimada e tanto mais importante e singular quanto a admiração que o marido sente por ela, bem como a confiança que nela deposita. Mara surge como a «matrona romana por excelência, virtuosa e dedicada, companheira fiel e sombra protectora do equilíbrio do lar.» (Seixo, 1995: 25). O narrador faz salientar, inúmeras vezes, que ela é uma mulher excepcional, dedicada, afectuosa e detentora de uma lucidez muito superior à do marido, ainda que, ironicamente, seja ele o duúnviro máximo de Tarcisus. Este facto surge muito explicitamente abordado, pelo narrador, que não tem pudor em afirmar a sabedoria e as qualidades morais da esposa (cf. Constâncio, 2007: 108-115).

Etimologicamente, o nome do duúnviro associa-se à luz e, por extensão, ao conhecimento, mas, ironicamente, o supremo magistrado da cidade é, realmente, o mais insciente da vida quotidiana da cidade: «– Em Tarcisis toda a gente sabe sempre tudo. Excepto tu, Lúcio Valério...» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 268), afirma Mara (cf. Constâncio, 2007: 112). Como salienta o próprio narrador, Mara estava sempre à altura das situações, muito embora, numa primeira análise, surgisse de aparência frívola – «Sob aquela futilidade alegre e volátil, velam solidíssimos princípios, ancestrais, e uma recôndita lucidez que só se expõe quando motivos ponderosos a convocam.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 14). Refira-se, a título parentético, que, no romance *A Sala Magenta*, o autor salienta, de forma análoga, a força anímica de Marta, a irmã de Gustavo Miguel. Ainda que a semelhança dos nomes possa surgir como fortuita, não nos parece despidianda a alusão à coragem de Marta, muito embora o discurso deixe entrever, subtilmente, um certo gracejo irónico – «Marta resolveu tudo, com a firmeza e a energia que só lhe davam, pelos vistos, nas grandes ocasiões e que levavam tudo adiante.» (2008: 25)¹.

Mas a astúcia feminina de Mara revela-se, também, nos conselhos que dá ao esposo, no sentido de o levar a reconciliar-se com o povo e com os nobres da cidade. De facto, procura incentivá-lo a ser mais flexível, tentando convencê-lo a harmonizar a sua ética com a política. Ao ver Iunia, nos jardins de Máximo, o olhar de Lúcio fixa os seus olhos verdes e fica arrebatado por um sentimento que nunca mais o manterá neutral, no desempenho das suas funções. A partir deste momento, o duúnviro debater-se-á, «até à condenação da prosélita, com um sentimento contraditório – tenta esquecê-la, mas um impulso absurdo impele-o, constantemente, para junto dessa mulher que o desafia como homem e como magistrado.» (Constâncio, 2007: 115).

Contrariamente à esposa de Lúcio, sensata, mesurada e muito atenta, por quem o narrador revela um carinho muito especial (mas nunca um arrebatamento amoroso), a visão da prosélita provoca-lhe um grande descontrolo emocional. Iunia remete-nos para um misto

¹ Outras semelhanças se vislumbram, entre Mara e Marta, na forma como reagem, nas adversidades que ocorrem a Lúcio ou a Gustavo, segundo denota o discurso enunciado pelos narradores: «fazia questão de me demonstrar que estava a par da minha inquietação e se solidarizava comigo. Discreta, como sempre, vendo-me concentrado não fez quaisquer perguntas nem alusões. Mas quis ficar ao pé de mim, naquele momento, que me era grave. (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 42)»; «Gustavo sabia que podia contar com o apoio da irmã, se alguma vez, numa impensável renúncia ao pudor, se dispusesse a passar os limites, pedindo-lhe que o ouvisse, e procurasse compreender os seus assombros e atordoamentos de alma.» (*A Sala Magenta*, 2008: 48).

de fascínio e de obscuridade e deixa Lúcio visivelmente perturbado – «Receoso de desfazer o encanto nem ousei perguntar-lhe (...) o que pretendia de mim.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 200). A paixão arrasta-o, inequivocamente, para essa mulher fascinante, e o estóico não é capaz de esconder o que sente. No momento em que se dá a reconstrução das muralhas, alta noite, ao fazer a ronda pelo pomério, Lúcio reconhece que o seu trabalho de vigilante empenhado deriva apenas da vontade que tem em contrariar os impulsos que sempre o conduzem a Iunia:

«E forçava-me a demorar-me, a entrar numa ou noutra torre, a acordar os homens, a perguntar por notícias aos vigias, a olhar para o campo inimigo, para contrariar a ânsia com que o meu corpo me queria conduzir, de novo, a Iunia. Olhei e não vi nada. Falei com este e com aquele e não ouvi nada. Descompus uma sentinela que dormia e nem sei o que disse.» (1995: 247)

Certa vez, Iunia comparece, de surpresa, no pretório. Afastou o reposteiro e aproximou-se, silenciosamente, do magistrado. Lúcio Valério Quíncio admite, no momento enunciativo, que o episódio o deixara de tal forma arrebatado, que o seu organismo reagiu, de forma imediata, à emoção provocada:

«Suspendi a respiração e fiquei-me, hirto, até que as mãos me deixassem de tremer. Devo ter empalidecido. Depois senti o sangue afluir-me às faces. Possivelmente enrubesci. Iunia, indiferente à minha turvação, olhou por instantes para o busto do Imperador.» (1995: 199)

«Logo que vi Iunia, senti estranhamente um baque, uma espécie de sobressalto como se todo o peito se me contraísse, e esqueci tudo o resto, mesmo a culpa que me moía por ter abandonado as minhas obrigações para comparecer em frente dela.» (*Ibidem*: 159-160)

Numa determinada situação, cónscio da perturbação que Iunia lhe causava, Lúcio deseja querer aturdir-se de afazeres, com o escopo de que as representações da cristã lhe fujam da alma. Debalde, porém¹. De forma análoga, com as respectivas distâncias temporais

¹ Sendo conhecedor dos ditames da filosofia proferidos por Séneca, Lúcio vê-se numa situação desconfortável, perante si mesmo e perante Tarcisio. – «Repele todas as paixões que te dilaceram o coração; se outra maneira

que separam as vivências e as épocas históricas em que se situam as personagens, o narrador de *A Sala Magenta* denuncia a irritação que Gustavo sentia, pelo desprezo a que Maria Alfreda o votara. Cotejemos as ocorrências:

«Melhor seria até que eu nunca mais ouvisse falar de lunia. Que ela deixasse de me assombrar, de me incomodar, de me roubar a paz. Que eu a esquecesse de vez! Que o seu nome nunca mais me ocorresse.

Eu não merecia isto. Precisava do espírito liberto e disciplinado. Naquela mesa desabavam todos os problemas da cidade. (...)

(...) Eu não tinha o direito de estar tão obcecado por aquela criatura. (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 213)

«Nunca mais insistiu no verbo amar e foi cultivando a esperança de que em certa mágica noite o equilíbrio se restabelecesse na relação, suspeitando, no íntimo, que aguardava um milagre ou uma bem-aventurança. Continuou a amar desesperadamente Maria Alfreda, com raiva e com frustração, e a consciência daquela obsessão ansiosa trazia-o de mal consigo próprio. Revoltava-o sofrer com o afastamento dela (...). Responsabilizava Maria Alfreda por tê-lo deixado cair no desatino, ia inquietamente remoendo motivos de recriminação e censura contra ela (...). (*A Sala Magenta*, 2008: 104)

À semelhança do sentimento arrebatador que sufoca Lúcio e quase o leva a cometer o suicídio, ou, pelo menos, a aventar tal hipótese, quando a sentença da prosélita foi proferida e esta segue, imediatamente, para Roma, o silêncio e a amargura encaminham Gustavo para o suicídio, a saída (quase) fatal do seu tenebroso labirinto e da sua «definitiva derrota»:

«Recolhi e desembainhei a adaga que estava abandonada sobre o tampo da mesa e com que, às vezes, cortava as folhas de papiro. Passei os nós dos dedos pelo aço polido, gelado. Experimentei a ponta na palma da mão. Sozinho, nunca teria coragem.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 287)

não houver de as arrancar, melhor te seria que, juntamente com elas, arrancasses também o coração!» (*Cartas a Lucílio*, 1991, Livro V: 51; 13).

«A ligação com Maria Alfreda percorreria toda a escala de sofrimentos e vexames, num desgaste constante, que o havia esgotado, para corresponder às suas paradas, para evitar sentir-se diminuído ao lado dela. (...)

Era uma maneira de ser: as amarguras da vida não o impregnavam, antes escorriam para qualquer recôndito depósito, onde criavam volume e lastro que o iam arrastando devagar.» (*A Sala Magenta*, 2008: 170-171)

Uma circunstância idêntica tem lugar num conto trazido à luz em 2000, *Carolina, Fernando e eu*, inserto na colectânea *Contos Vagabundos*, em que, de forma análoga, se dá vazão às emoções:

«Como os tempos que se seguiram me foram duros... Toda a vida em volta me cercava, me pesava, todos os ambientes me pareciam cinzentos, lodosos, todas as criaturas banais e desinteressantes.

No fundo de mim, reconhecia a esperança, inconfessável, humilhante, de que Carolina me solicitasse de novo. E queria a todo o custo fugir, escapar àquele apelo doloroso e absurdo que me vinha do imo das entranhas.

Passei a desligar sistematicamente o telefone e a permanecer em casa o menos possível. Aturdi-me com companhias de ocasião (...), na convicção de que era preciso intercalar muito tempo entre mim e Carolina. Em boa verdade, ocultamente, desejava com veemência que ela aparecesse de novo, e a intuição deste desejo malquistava-me comigo próprio. Queria odiar Carolina e odiava-me por querer Carolina.» (2000: 67)

O narrador deste conto rememora uma situação em que fora relegado, e não esconde a emoção, o contentamento – e a vingança triunfal – que experimenta, ao saber que, posteriormente, também a sua infiel apaixonada fora atraída pelo amante.

No romance *A Sala Magenta*, as memórias instituem-se como um *leit-motiv*, denotando uma frustração amorosa derivada da ausência (agora) física, pela morte de Maria Alfreda. Tal como Lúcio, Mariana ou Ruppert, que demonstram, claramente, a consciência e o desgaste tremendo desse amor que os atormenta, a Infanta do conto medieval e Gustavo, desesperados, teimam em relegar a razão e dispendem, ironicamente, as poucas energias que têm nas recordações de um amor não correspondido:

«— Tanto que me prometestes, conde... Tanto que me faltastes...

– Passaram anos e anos, senhora... Tanta guerra, tamanha distância...

– Também por mim passaram, Jano... – atalhou a princesa, magoada.» (*O Conde Jano*, 1991: 94)

«Era como um vício que se fincava e arrastava todas as energias, sem fazer caso dos agitados rebates de razão, descargos de consciência gelados e estranhos. Nada dissuadia Gustavo de voltar a casa de Maria Alfreda todas as noites, ao conchego côncavo de todas as afrontas e descasos.» (2008: 74)

No «cronovelema» *A Arte de Morrer Longe*, Mário de Carvalho volta a aflorar a temática amorosa. Anuncia-se, contudo, uma paixão que, gradativamente, parodia, a nosso ver, todos os arrebatamentos amorosos supra analisados; no caso que se apresenta, a paródia verifica-se quando a desorientação praticamente conduz a rapariga ao desmaio. O casamento de Arnaldo e Bárbara atravessa um momento crítico. Entusiasmada com a possibilidade de poder vingar-se da traição (que nunca teve lugar) do marido, deixa-se encantar, por breves momentos, pelo filho do patrão. Pela voz do narrador, ficamos a conhecer, simultaneamente, os efeitos que esses (des)amores provocam na jovem, que sente uma estranha atracção por Coriolano:

«E então ocorreu um encontro da maior importância para Bárbara, que lhe fez estrondear o coração como nunca antes. Regressava ela do restaurante chinês, (...) quando uma voz conhecida ressoou e deu mais vida à imagem difusa, mas reconhecível, que se recortava no vidro. Coriolano estava muito perto, confundiam-se-lhe as sombras, cumprimentava-a, quase lhe sentia o hálito mentolado:

– Boa tarde, Bárbara...

Foi como se o chão vibrasse, e um bafo cheio e morno revolvesse e elevasse o mundo em volta. Bárbara sentiu que os braços levitavam, que não era capaz de controlar as feições, nem o olhar, e que estava a um triz do desmaio. Não conseguiu responder logo e deu por si a balbuciar uma atabalhoação qualquer.» (2010: 64)

A temática das traições amorosas já fora, contudo, anunciada, em obras precedentes à supracitada. No conto *Jasmina e os seus amores* (in *Contos Vagabundos*, 2000: 109-112), narra-se a história da doutora Jasmina, uma mulher extremamente trabalhadora, mas com uma grande propensão para o amor – «seriíssima e bem-comportada. Apaixonava-se era muito. E agora amava quatro homens.» (*ibidem*: 110). O conhecimento da insólita

ocorrência vitima o professor Dautzig, que acaba por falecer. Sob a égide da paródia e da ironia, focaliza-se o momento em que, afinal, a paixão da mulher se desvanece, com o desaparecimento físico do malogrado amante. E todos os apaixonados de Yasmina prestam, hipocritamente, uma última homenagem, ao desditoso:

«Mas Yasmina olhou-os fria, hirta e indiferente. Tinha acabado de perceber que o amor por aqueles três só se justificava com o amor pelo professor. Aquilo era um sistema. E sentiu-se muito aliviada, por estar, enfim, desmunida de paixão.» (*ibidem*: 111)

É, também, parodicamente, que o conto desconstrói o sofrimento passional que deixa o guarda do museu prostrado. De facto, o registo que, aparentemente, se afigura como trágico, rapidamente se metamorfoseia em irónico, se atentarmos na ideologia caucionada por Dan Sperber e Deirdre Wilson (1978), já largamente citada:

«E Yussuf, com o desgosto, teve a consabida reacção masculina de deixar crescer a barba. A tal ponto se confunde com a vassoura e nunca se sabe se é com a vassoura que varre, ou com a barba. Tem dias em que não se distingue qual o Yussuf e qual a vassoura. E a guerra prossegue.» (2000: 112)

Atentemos, igualmente, no exemplo da «baronesa», de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*. Esta engana o marido e, numa conversa que mantém com o autor, no decurso da narrativa diegética, revela que o faz por «Vontade de enredo, vontade de mistério, vontade de variar, vontade de encher o paiol...» (2003: 185). Finalizamos a análise amorosa com as paixões frívolas e casuais, que constituem, como vimos, objecto de gracejo, por parte do narrador, designadamente os casos de Angelina ou Sandra, que, nas situações mais inauditas e inesperadas seduzem, descaradamente, Emanuel. Atentemos num exemplo:

«– Lá rebentou a merda do depósito – queixou-se a rapariga, que estava a tentar apanhar os cabelos atrás da nuca, inutilmente, porque não tinha nada com que os segurar. Fazia aquele gesto nem ela sabia porquê. – Estás a ver aquela estrada de areia, lá ao fundo? Mete por ali.

Emanuel obedeceu. Era por um pinhal. A estrada ia dar a uma espécie de barranco que atirava lá para baixo, para uma massa difusa onde se distinguiam, vagamente, recortes de arvoredos.

– Ai, estou tão excitada – enrubesciu a rapariga, num repente. Por favor. Beija-me, vá!» (2003: 110)

Parece-nos poder concluir, pela análise das obras em estudo, que os (des)amores constituem uma temática dominante em Mário de Carvalho. Todavia, exceptuando os casos frívolos e levianos que se apresentam sobre a égide da parodização amorosa, as paixões arrebatadoras manifestadas pelas personagens conduzem, com frequência, à melancolia, ao desalento, e a uma prostração que pode conduzir ao suicídio (ou, pelo menos, a uma tentativa disso). Ressalvando os casos em que o amor (fraternal ou conjugal) está aliado a uma grande abnegação ou nobreza de carácter, como sucede nos casos de Mara, Marta ou da esposa do Conde Jano, em muitas das circunstâncias, os apaixonados experienciam sentimentos de paixão sem freios, deixando-os num estado emocional de abatimento tal que, não raro, se traduz em somatizações dificilmente ocultadas.

2. Sob a Égide da Desconstrução

No âmbito da parodização romanesca contemporânea, Margaret Rose (1993: 88) afirma que a ficção pós-moderna reflecte um marcado interesse pela dispersão, ao abarcar vários discursos e ao alijar-se da noção de um centro monolítico; abandona-se, assim, a ideia de um significado central totalizante, em que a narração abre um discurso reflexivo sobre a Literatura e a linguagem. Patricia Waugh (1984: 140) defende que a metaficção historiográfica/ romance histórico, se caracteriza pela justaposição de palavras e de mundos contraditórios, prevenindo que a circularidade ideológica e a temporalidade inerentes à narrativa podem expressar-se pelo recurso a várias imagens, como a dos duplos, as imagens reflectidas; os espelhos e os rodeios narrativos, ou as imagens circulares – «doublings, mirrorings, nestings, circlings» (*ibidem*: 141).

Linda Hutcheon (1988: 11) e Herrero-Olaizola (2000: 30) defendem que os romances e as narrativas hodiernos (chamados pós-modernos) se caracterizam (ou definem) como o espelho de uma poética que apresenta uma heterogeneidade discursiva/ narrativa, ao questionar a existência de uma figura autoritária que leva a cabo uma narração onisciente. De facto, os narradores contemporâneos assumem a (ex)posição da marginalidade, que desafia os limites do próprio texto. O novo romance traduz, não raro, uma amálgama de

características, até então consideradas inadequadas e inapropriadas para um género, traduzindo-se numa fusão que, por vezes, ao nível da classificação genológica, se traduz numa indefinição precária de determinar.

Patricia Waugh (1984: 21-22) defende a existência de uma listagem de rasgos na narrativa contemporânea que permitem descortinar o carácter híbrido e, consequentemente, subversivo, das produções romanescas, colocando-o em primeiro plano. Destaca-se, assim, um narrador muito intrometido («over-obstrusive»), que manifestamente cria e inventa factos, históricos ou do foro íntimo e privado; verifica-se a existência de uma narrativa que constitui um ensaio ou uma técnica experimental, em termos da mancha tipográfica («ostentations typographic experiment»); uma dramatização explícita do leitor («explicit dramatization of the reader»), frequentemente convocado para assistir ao enredo ou, inclusive, participar na trama narrativa; a noção de duplos paródicos; um enfraquecimento constante das específicas convenções ficcionais; a heteroglossia e a multiplicidade de normas e de modelos estéticos e a hegemonia da privacidade. Yvancos (2004: 46-49) defende que o romance hodierno compete com as suas próprias versões fílmicas, adaptações televisivas, comentários e glosas ou suplementos em periódicos de grande tiragem. Afiança, de igual modo, que o romance de fim de século ficou exposto, como nunca tinha acontecido, a uma poderosa indústria cultural, também ela sujeita a profundas transformações.

O romance contemporâneo revela-se, também, subversivo e paródico, quando o protagonista apresentado é um herói contingente, um indivíduo urbano, integrado no seu ambiente próximo e quotidiano, distanciado da gesta. Ao analisar alguns dos dispositivos transgressivos do romance contemporâneo, María del Valle Manríquez (*in* Salem, 2006: 170-171)¹ alude ao facto de a sociedade contemplada pelos romances ser desarraigada, fragmentada e dividida. Nos textos contemporâneos, desfila uma galeria de personagens marginais, que se movimenta em coordenadas espaço-temporais onde se valorizam a ex-centricidade e a marginalidade (cf. Linda Hutcheon, 1988), contrastando, assim, com a desvalorização que a sociedade tradicional lhes votava. Nas abordagens que efectua, no que concerne à noção de paródia, Herrero-Olaizola (2000: 85) defende, na esteira de Hutcheon

¹ María del Valle Manríquez, “Dispositivos transgresivos y transtextuales en Rayuela...”, in Diana Salem (coord.), 2006: 170.

(1988: 11), que esta conceptualização surge como catalisadora do hibridismo, podendo ser vista como um parâmetro essencial no exercício de transformação textual.

2.1. Dispositivos de Desvalorização e de Subversão Paródica: Subversões Genológicas e Normativas

Alguns dos críticos a que se aludiu, anteriormente, chamam a atenção para uma questão epistemológica extremamente complicada, no seio da Literatura e das construções literárias – a do «modo de existência» ou da «situação ontológica» de uma obra literária. Há defensores de que uma das mais comuns e antigas conclusões se baseia na concepção do poema como um «artefacto», um objecto «da mesma natureza que uma escultura ou um quadro», como Welles e Warren (s/d : 173); porém, aos teóricos não é despicienda a tese de que existem poemas e histórias que nunca passaram à escrita e que, não obstante, têm existência. Desta feita, a obra de arte literária surge como um objecto de conhecimento *sui generis*, com uma categoria ontológica especial – «não é real (como a estátua), nem mental (como a experiência da luz ou da dor), nem ideal (como um triângulo)» (*ibidem*). Como pudemos verificar, no capítulo atinente à ontologia das criações literárias, segundo os supracitados teóricos, a Literatura consiste num sistema de normas de conceitos ideais, intersubjectivos, presentes na ideologia colectiva e apenas acessíveis «através de experiências mentais individuais, baseadas na estrutura sonora das suas orações.» (*ibidem*: 189).

Analisámos, de igual modo, que Daniel Altamiranda (in Salem, 2006: 19) realça a preeminência concedida à linguagem, pelos principais escritores contemporâneos. Phillippe Hamon chama particularmente a atenção para o estatuto da ficção, ao declarar que não é o «real» que esperamos encontrar num texto, mas uma racionalização, uma textualização do real, uma reconstrução feita *a posteriori*, codificada *no* e *pelo* texto, que não tem ancoragem, e que não tem fechamentos dos que o interpretam, *clichés* cópias ou estereótipos de cultura (in Barthes et alii, 1982: 129-137).

Atentemos na obra de Mário de Carvalho. A propósito do romance *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, o autor afirma que o mundo ficcional corresponde a um constructo literário, edificado por palavras e, pelo facto, é passível de ser contestado. Faz

notar, na mesma esteira, que os cânones estruturais que regem e caracterizam a narratividade dos gêneros podem sofrer metamorfoses, pela evolução a que estão sujeitos:

«Embora eu tenha querido inventar um gênero novo, ou antes, um subgênero do romance, a que chamei «cronovelema», com um sublinhado provocatório, e que participa também da crônica, convém insistir em que este livro reproduz um mundo ficcional que não se justapõe ao mundo real. Isto acontece com todas as obras de ficção, mesmo as que se pretendem mais ferozmente realistas. O presente quotidiano forneceu materiais, personagens, atitudes, isto é, a matéria-prima com que o texto foi tecido.» (Carvalho, in Martins, 2004a: 38-39)

«Tenho três cronovelemas, o primeiro é o *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, o segundo é a *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* e o terceiro é este [*A Arte de Morrer Longe*] e todos eles têm este viso irónico e zombeteiro. Vem da sua componente de crónica.» (Carvalho, in Gomes, s/d: 21)

A Literatura não necessita dos cânones de verosimilhança que proclamava Aristóteles e, por isso, as regras internas de uma obra podem ser alteradas, amalgamadas ou subvertidas. É, sem dúvida, o que sucede no episódio final de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, em que o narrador ironiza os preceitos literários da elaboração textual, misturando o discurso narrativo com alusões à Literatura tradicional, onde se verificam inúmeros fenómenos de magia e de subversão:

«Porque insistes, nesta emergência – faria falta abrires asas e voares pelo astro, tornares-te rosca e perfurares cavernas, transformares-te em abóbora e rolares para fora do alcance –, em cumprir com as exigências de verosimilhança? Que incompetentes regras são essas que regem, afinal, os automóveis mágicos? (2003: 225)

As indefinições genológicas supra referenciadas podem, também, verificar-se em diversas obras do autor, quando, *v.g.*, Mário de Carvalho denomina as suas obras de «cronovelema», respectivamente *Fantasia para Dois Coronéis e Uma Piscina* (2003: 34) e *A Arte de Morrer Longe* (na capa do livro), no próprio texto ou em referências paratextuais. Na óptica do escritor, estas obras contêm elementos da crônica, da novela e do cinema:

«Todas as experiências literárias que têm que ver com a crónica – quer a crónica jornalística, de captação do dia-a-dia, quer a velha crónica do Renascimento, a dar conta dos acontecimentos da História –, a novela, o romance e todas as formas proteicas que o romance assumiu durante o século XIX e o século XX, tudo isso já é visto pelo forno. Já podemos reelaborar e reconstruir a partir desses materiais todos. A partir até dos destroços. Muitos dos materiais das literaturas das vanguardas já secaram, estão reduzidos a despojos. Mas há também o cinema, que alterou completamente a nossa maneira de ver as coisas. Estou convencido de que nós até já sonhamos com uma escala de planos. Que já enquadrámos os nossos sonhos com os formatos do cinema e do audiovisual. Portanto, resolvi chamar a este conjunto todo [*A Arte de Morrer Longe, Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*] «cronovelema». (Carvalho, in Marques, 2010: 35)

De facto, através das pequenas notações diárias, o narrador assume as várias temáticas predominantes e insertas nas obras, sobrepostas, de forma cinematográfica, ou alternadas com episódios do quotidiano (pretensamente moralizantes). Recorrendo a estes novos processos, que incorpora, na composição romanesca, o escritor satiriza a sociedade actual, dilacerada por várias contradições, onde impera um total alheamento de valores e de ética (Constâncio, 2008: 35), parodiando a mediocridade que avassala o país, temática recorrente em toda a sua obra, como teremos oportunidade de analisar. À guisa de conclusão, poderemos invocar palavras enunciadas por Lourdes Câncio Martins, para quem esse belo e difícil «jogo do caleidoscópio que multiplica os reflexos das imagens e os percursos labirínticos do texto, o discurso pós-moderno» (2004: 303) esbate as fronteiras entre a pintura, a escrita e o cinema, de forma a tornar produtiva esta interacção¹.

Vejamos, a título de exemplo, um episódio decorrido em *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, protagonizado pela tia Felismina, a empregada do Coronel Bernardes. A visceral ignorância lusitana constitui um dos alvos mais notáveis, na apresentação do romance. É, também, notória, a falta de respeito pelo património nacional e, inclusive, pertencente à cultura global e mundial. Aquando da construção da famigerada piscina, Desidério e Eleutério (os construtores) e a tia Felismina, desaustinadamente procuram ouro,

¹ Ao analisar vários romances hodiernos, como as obras *Manual de Pintura e Caligrafia*, *Memorial do Convento*, *Evangelho Segundo Jesus Cristo* e *Ensaio sobre a Cegueira*, de Saramago, ou as obras de António Lobo Antunes, designadamente *Memória de Elefante*, *Tratado das Paixões da Alma*, *Manual dos Inquisidores* ou *Exortação aos Crocodilos*, Carlos Ceia (2007: 18-19) refere que a paródia dos géneros é uma prática que tem origem no romance inglês e que remonta ao século XVIII: «Os romances pós-modernos jogam precisamente com os limites da definição do género literário a que as suas obras devem pertencer. Mas é preciso ter em atenção que neste campo de investigação nada é definitivo, nem mesmo aquilo a que chamamos romance.»

no terreno, porventura ali deixado pelos mouros... E, de facto, os tesouros culturais são encontrados, mas os pobres e ignorantes caçadores de moedas não os reconhecem como tal. Após terem encontrado algumas ânforas e um mosaico incompleto, em que figurava, possivelmente, um tigre puxando um carro, sem atribuírem o mínimo valor aos objectos, pela ambição desmedida do precioso metal, aniquilam tudo aquilo com que se deparam:

«Os homens riram e entraram numa fúria destruidora, selvagem e arrebatada, de modo a que não ficasse caco sobre caco. Daí a uma hora, todos os vestígios encontrados no fundo do buraco se encontravam misturados com a terra de entulho, e disfarçados lá pelo meio. Felismina estava desconsolada:

– Era eu moça pequena, e o lavrador do Monte dos Chocalhos encontrou um pote dos mouros que havia debaixo duma oliveira e aquilo eram só libras de ouro a correr. Pagou as dívidas todas e comprou mais um olival. Agora aqui é só desgraças.» (2003: 130)

Já num conto anterior à obra citada, intitulado *Quatrocentos Mil Sestércios*, fomos apresentados com um episódio análogo. Ao encontrar os despojos dos assaltos, Marco considerou que aquele tesouro constituía «a paga de todo o» seu «esforço e determinação» (1991: 76): «E vá de partir as ânforas e de espalhar as moedas que, entre as de ouro e as de latão, por toda uma complicada gama de ligas diversas, de regiões variadas, deveriam perfazer um montante risonho.» (*ibidem*).

Nessa crónica romanesca do quotidiano que se revela a obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, várias são as alusões críticas ao comportamento dos cidadãos, que não zelam pela manutenção florestal, porque é dever dos Bombeiros acorrer à sinistralidade; as cunhas, em Portugal, utilizam-se indiscriminadamente e de forma declarada e vergonhosa; a Igreja tem conhecimento dos actos de vandalismo realizados por gente ignóbil, mas nada faz para alterar as mentalidades; a ignorância constitui, de igual modo, um alvo de censura. Se atentarmos no conjunto da obra de Mário de Carvalho, facilmente percebemos que o autor não fala apenas do carácter nacional, dominado pela inércia, mas de vários complexos nacionais, muito arreigados. Um complexo não é congénito, nem produto de factores económicos, mas uma consequência autodestrutiva da reacção espontânea do indivíduo a um contexto hostil, cauciona Jo Labanyi (1985: 12), a propósito do fracasso manifesto na trama narrativa que perpassa *Tiempo de Silencio*. Muitos

dos livros do autor em análise demonstram que o seu sentido deriva, não do que neles se passa, mas do facto de que o que neles se passa ser exactamente o contrário do que poderia e deveria passar-se. Textos como *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, *Haja Harmonia*, *Casos do Beco das Sardinheiras*, *Se perguntarem Por Mim*, *Não Estou*, *Quatrocentos Mil Sestércios*, *O Conde Jano*, *Fabulário*, *A Sala Magenta* ou *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* são textos dialécticos, não só por oferecerem uma análise dialéctica da relação entre o indivíduo e a sociedade, mas também por se fundarem num entendimento dialéctico da relação entre um texto e o seu sentido (cf. Jo Labanyi, *ibidem*: 72).

No âmbito das críticas tecidas ao Portugal mesquinho, na obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* deparamos com um episódio inacreditável, em que está patente uma das características mais relevantes das temáticas romanescas contemporâneas, que confere grande destaque a episódios marginais e do quotidiano, agora parodiados, em detrimento de momentos excepcionais, como afixam os teóricos do chamado pós-modernismo. De entre eles, Patricia Waugh (1984) destaca a pertinência concedida aos momentos mais insignificantes da vivência quotidiana, que são os mais privilegiados. Paulatinamente, numa visão extremamente pormenorizada, de forma análoga à perspectiva cinematográfica e à «técnica do holofote», focaliza-se o Coronel Lencastre, que relata a odisseia por que passou, certa vez, juntamente com os comparsas, para sair da Casa do Alentejo e encontrar o atelier que procurava:

«Mas antes que déssemos com o atelier do pintor foi um castigo. Era na Avenida da Liberdade, ali pertinho, mas o fulano, ou por falta de vontade de nos levar lá, ou por já estar muito bêbedo e confundido, andou às voltas, sempre naquela conversa enrolada, e acabámos por beber ainda uns piratas nos Restauradores, e provar umas jeropigas na Rua Barros Queirós.

Lá para as tantas, estávamos em frente do prédio em que o gajo tinha o atelier, lá numas águas-furtadas. Mas o grande problema daqueles dois era entrarem pela porta da rua que estava escancarada, como se usava naquele tempo. Um tomava balanço, fazia uma corrida picadinha, toda torta, e zás, batia contra a ombreira de um lado. O outro fazia pontaria, rodopiava nuns passos de dança, dava uns saltitos, endireitava a trajectória, logo a obliquava e catrapás!, marrava com o outro lado.» (2003: 173-174)

E, quando, finalmente, encontram o pintor – «Teobaldo, Reginaldo, Arnaldo, ou assim...» (*ibidem*: 171) – este lamenta-se pelo péssimo trabalho que executa e dá pontapés nas suas telas e noutros objectos, irado:

«O pintor começou então a mostrar-nos os quadros, todos inacabados, e teve um grande aceso de autocritica. Atirava as telas para a nossa frente, com um grande desprezo (naquele frenesim chegou a pisar uma ou duas) e berrava: «Vejam-me esta merda! Eu sou um pintor da morrinhana, pá! Estes quadros deviam ser todos queimados! Que grande porcaria, pá. Não presto pra nada, pá!» E chorava e dava pontapés nos quadros e atirava com coisas.» (*ibidem*: 174)

A propósito desta obra, Mário de Carvalho refere que:

«Há muita interdisciplinaridade neste livro. Interligam-se a crónica, a novela, o romance, e também o cinema, na forma como as acções são alternadas, como se muda de plano e se encadeiam as sequências. (...) a «sequência» final tem frases mais breves, de forma a dar uma acção mais rápida. (Carvalho, in Pires, 2004: 21)

A técnica cinematográfica de focalização altamente pormenorizada surge, também, no romance *A Sala Magenta*, a propósito de uma entrevista sobre literatura de viagens, dada por uma personagem a uma estação televisiva, em que os pormenores descritivos abundam, na referência feita a José Silvério Lopo. Esta focalização parece sugerir uma metáfora da criação literária, porque, através dela, podemos vislumbrar um autor que referencia com minudência precisa pequenos detalhes e invoca a terminologia utilizada na arte de produção televisiva/filmagem:

«(...) uma magreza quase transparente de defunto recente, um fiozinho de voz, um refinamento muito tortuoso, um riso que deixava ver os dentes desalinhados, rebeldes a cosméticas odontológicas, umas mãozitas lânguidas, escorridas pelos braços de uma cadeira em forma de correia de barbeiro. A câmara deteve-se no brinco da orelha, num *travelling* artístico, roçou-lhe o colarinho russo, acetinado, da camisa carmesim, folgada nos ombros, e depois perdeu-se num plano de conjunto, com a apresentadora que o entrevistava prostrada em salamalaques.» (2008: 60)

Esta ocorrência não é, porém, inédita, na obra do escritor; se recuarmos, diacronicamente, na publicação das obras de Mário de Carvalho e atentarmos no romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, esta perspectiva cinematográfica é, já, notória:

«Estávamos todos, de pé, na sala de reuniões do pretório, junto à janela que dava para o fórum. O vento, inflando e recolhendo as cortinas, deixava a luz, mais e menos sombreada, iluminar a cara dos decênviros que me rodeavam. Vista de longe, sem os pormenores das gotas de suor na testa de um, os lábios crispados de outro, os dedos obstinadamente fincados na toga de um terceiro, aquela parecia uma reunião espontânea, informal, quase amigável, como se nos tivéssemos casualmente encontrado nas termas, ou à sombra dum pórtico.» (1995: 265)

No conto medieval protagonizado por Jano, o narrador descreve, também, pormenorizadamente, o local onde se encontra a condessa, lúgubre e sombrio. «Naquela sala todos os objectos evocam a guerra, ou a morte, uma das suas trágicas consequências» – e o paratexto (os versos da epígrafe que iniciam a unidade capitular) antecipa tal ocorrência (Constâncio, 2004: 31-32). Por isso, a opacidade e a escuridão da sala revestem-se de uma antecipação sinedóquica da morte. Após a vindicta real que recebera Jano – decapitar a esposa, para contrair matrimónio com a filha do Rei –, relata-se, num ambiente funéreo, os últimos momentos vividos pela condessa, que, corajosa e dignamente, escolhe as armas, para que Jano execute a ordem do rei:

«Ali se dispunham, em molhos ásperos e ameaçadores, as armas do senhorio. Chuços, escudos, maçãs de guerra, bestas e espadas, amontoavam-se, pardacentos, contados e em ordem, untados de óleos, num repouso feroz.

De olhos afeiçoados à obscuridade, mãos cruzadas no regaço, a condessa procurava...

Depois de o conde se ter recolhido ao quarto, deixara-se ficar algum tempo no salão, de cabeça entre as mãos, tristemente pensativa. Depois, com movimentos cautelosos e silentes, regressara ao quarto e escolhera, de certa arca, os seus vestidos e jóias de mais alto preço. Ouvia, perto a respiração de Jano que, pesadamente prostrado, ao través do leito, adormecera de novo.» (1991: 129)

No que respeita à particularização da vida quotidiana, podemos, igualmente, invocar *Quatrocentos Mil Sestércios*, cujo *incipit* alude, de forma paródica, a uma situação

aparentemente complexa. Pelas notações diegéticas, proferidas pelo narrador, apercebemo-nos de que Marco vivera dias complicados, mas rapidamente constatamos que as referências ao protagonista o expõem como um herói desmazelado e imprudente:

«Na véspera da partida, meu pai acordou-me brutalmente ao nascer do Sol. Abriu as portadas de par em par, com estrondo, e proclamou: «Começou o dia.» «O meu dia é particular, começa mais tarde», respondi eu, tapando-me o mais possível. O meu pai sentou-se no leito e pigarreou.» (1991: 11)

Este conto evidencia, também, a confluência de modos e géneros literários diferentes, como faz notar Rui Hilário (2006: 31). De facto, o *incipit* abarca características clássicas notórias, em termos morfossintáticos e semânticos; a moralidade que consta no epílogo adopta o modelo da fábula; o tom fortemente coloquial da narrativa, traduzido pelas suspensões, as repetições, ou as invocações patentes nas interjeições revelam conexões com o texto dramático. Ainda no que concerne à obra *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, podemos aludir à ambiguidade com que deparamos, numa primeira análise, concernente aos parâmetros e aos termos de definição genológica e de enquadramento do romance num determinado género.

A estética romântica considerou como condição *sine qua non* a existência de algumas características irrefutáveis e obrigatórias para que o romance fosse considerado histórico, designadamente a presença dos *topoi* de tempo e de espaço, a presença de elementos de cariz histórico e a presença de, pelo menos, uma personagem referencial, convivendo com as demais, no domínio do universo romanesco (Fleishman, 1972). Mário de Carvalho, em epígrafe, relega esta convenção e inscreve o seu romance – histórico – numa categoria que não o obriga a seguir a normatividade prescrita pelos cânones da tradição clássica, parodiando, assim, a sua taxonomia: «Este não é um romance histórico. Tarcis, ou, mais propriamente, o município de Fortunata Ara Iulia Tarcis, nunca existiu» (1995: 11)¹.

À luz dos preceitos defendidos pelos teóricos das correntes literárias dos séculos XX e XXI, o romance supra mencionado é, de facto, histórico. Se atentarmos nas definições

¹ Diana Salem (2006: 200) salienta que, como prática do «eu» e prática da linguagem, a autobiografia (ou a escrita memorialística – acrescentaríamos, nós, na esteira de Georges Gusdorf (1992) – supõe uma tensão entre a exigência de autenticidade (a irreprimível vontade de dizer a verdade) e, como relato, o de uma construção literária. Confronte-se, a este propósito, Natália Constâncio (2007: 59 e ss).

referenciadas no capítulo que dedicámos à História, percebemos, de forma inequívoca, que o termo é ambivalente e que, segundo afiança Pierre Barbéris (1991: 28), a Filosofia da História se refere a diversos níveis da realidade, ao proceder a uma distinção clara entre os vários conceitos que o conceito encerra – a realidade histórica, o discurso dos historiadores e a fábula (ou o mito). Destarte, embora a epígrafe do supramencionado romance ateste o carácter ficcional da narrativa e incorpore um referente inexistente – Tarcisus – esta inexistência é anulada, se invocarmos o estatuto dos universos da ficcionalidade, manifesto no princípio da grande analepse, que situa a acção num município romano, sob o reinado do Imperador Marco Aurélio. Para além dos argumentos citados, consideramos que diversas características de índole teórica, apresentadas por Elisabeth Wesseling (1991), podem ser consideradas critérios de classificação da obra *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* como romance histórico – a subjectivação da História; a auto-reflexividade; a modelização paródica da História, pela crítica irónica do passado; ou a parcialidade do discurso histórico.

Nas obras do escritor em estudo, deparamos, não raro, com um hibridismo de géneros e, por vezes, descortinamos uma modernização (ou subversão) das categorias da narrativa, como a localização espacial (inventada), ou dos modos de representação do discurso, designadamente os hiatos entre a utilização do discurso directo e o recurso ao discurso indirecto. Esta ocorrência verifica-se na subversão que é feita ao modo como o discurso directo se insere nos textos narrativos, nomeadamente em *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, ou em *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, onde o nome das personagens precede as suas falas e o recurso ao discurso indirecto.

Os discursos em análise subvertem a forma canónica de apresentação do diálogo, nos textos narrativos, e incorporam as características inerentes ao discurso directo presentes no texto dramático. Vejamos, a título de exemplo, a conversação entabulada entre Magda e o narrador, na obra matricial, onde, ao invés do nome das personagens, cabe ao(s) leitor(es), através do jogo da leitura, proceder ao código decifrativo instaurado por este diálogo, que é mínimo. Nele, os nomes são substituídos e subvertidos, pelo recurso a uma conjunção coordenativa disjuntiva:

« – E agora, atenção, conte cem degraus e, até ao centésimo degrau, segure sempre o corrimão do lado direito!

Ou: – Suba os degraus de dois em dois e nunca pouse os taleigos até chegar ao quinquagésimo quinto degrau!

«Ou: – Até eu mandar, não salte nenhum degrau!

«Ou: – Agora, não pense em nada!» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 213)

No capítulo XVII de *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, após o cerco de Tarcis, rechaçados os mouros, os decênviros, animosos pelo regresso da vida à normalidade, sugestionam ao magistrado, pela boca de Ápito, as incumbências que Lúcio sabia ter de executar, relegando-o, de forma irónica e cruel, para um nível subalterno. Tentando defender a posição que sempre manifestara, sarcasticamente, o duúnviro recapitula o alheamento anteriormente demonstrado por todos, face à defesa da *res publica*, na iminência da guerra. Este capítulo constitui, precisamente, o excerto mais dilatado em que Mário de Carvalho volta a subverter as leis normativas/ estruturais da utilização do discurso, num texto narrativo, tornando a classificação genológica do enunciado híbrida, ao empregar, no início do capítulo, um enunciado que, muito embora seja incorporado na matriz dramática, é, claramente, uma forma de discurso indirecto. Este jogo, por parte do narrador/autor, visa enfatizar, inquestionavelmente, a prostração de Lúcio Valério Quíncio, o magistrado supremo da cidade-município, vilmente traído e destituído do cargo, pelos que, em detrimento da Justiça, invocam o sentir do Povo:

«Ápito: que se congratulava com o regresso à normalidade, verificando que Roma nunca abandona os seus filhos; que fosse aquele dia fasto celebrado como festa municipal, consagrado ao Imperador e que nele, doravante, se promovessem jogos e sacrifícios; que se enfeitassem todos os portais com rosas e louros e se erigisse um arco de madeira pintada na rua decumana; que, pela manhãzinha, fosse uma delegação de Tarcis à tenda do tribuno, com saudações e o protesto de gratidão da cidade; que o tribuno fosse formalmente convidado a entrar em Tarcis com as cerimónias apropriadas, onde o claríssimo Énio Calpúrnio, com os atributos de senador, o esperaria junto às portas.

Eu: que pois sim, e folgava muito de ver os decênviros de novo empenhados na coisa pública, sendo certo que um rebate de consciência, mesmo iluminado pelos reflexos das armaduras e inspirado pela ponta dos dardos, ficava sempre bem à ordem equestre.

Ápito: que se abolissem diferenças e mal-entendidos entre os cidadãos de qualidade. Ele, Ápito, esqueceria todas as ofensas, neste momento de regozijo, e esperava que todos fizessem o mesmo. E se algum dia, no calor da exaltação, tinha proferido palavras mais ásperas para com Lúcio Valério, ali declarava, solenemente, que as retirava.

Outros: que se impunha reabrir as termas, o tribunal e retomar o ordinário dos negócios públicos; que entre a delegação dos notáveis de Tarcis devia estar presente Rufo Glicínio Cardílio porque, a despeito da sua origem inferior – o que mais lhe acrescia o mérito –, havia demonstrado denodo e valor que mereciam recompensa.

Eu: que não participaria numa delegação em que fosse incluído Rufo Cardílio. (...)» (1995: 263-264)

O romance *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* patenteia nova subversão, ao nível das normas de utilização da pontuação do discurso directo. De facto, no diálogo existente entre o autor e a personagem Maria das Dores, a propósito das infidelidades que esta comete, a concatenação entre a criação de mundos/ ficcionalidade e a factualidade surgem, paradoxalmente, na conversa entabulada entre uma personagem e o narrador. Esta amálgama é, também, visível quando, nas intervenções do autor, não se utiliza o sinal auxiliar de pontuação «travessão».

Em termos de construção de mundos, trata-se de uma verdade ou existência *de dicto* (cf. Aguiar e Silva, 1991: 641); em termos de significação linguística, a linguagem verbal constitui um sistema de representação da realidade, representa-se a si própria, como parte dessa realidade, objectivada como enunciação, ou como forma de criar realidade, quando é projectada como ficção (cf. Fonseca, 1992: 78). Consequentemente, a criação literária desvela a existência de mundos ficcionais em que se pode incorrer e atesta a intromissão e a participação nesses mundos, pela criação artística, que dá vida e institui referências que não mais deixarão de ter marcas ontológicas, ainda que no domínio da criação artística. Pozuelo Yvancos defende que o romance finissecular (século passado) e o do século XXI jogam com a categoria do autor, ironizando-a, e tendo noção da fragilidade que aquele estabelece com as acções e com as estruturas que a narratologia revela ao(s) leitor(es), considerando-se uma estrutura sua cúmplice. Destarte, a Literatura mostra, de forma transparente e aberta, o seu estatuto ontológico e ficcional, por excelência. O teórico acrescenta, posteriormente, que o artifício parodia, homenageia, redescobre, parafraseia, ou, numa palavra, «revisita» (Yvancos, 2004 : 52).

Morten Kyndrup chama a atenção para o facto de, nos romances contemporâneos, o mundo ficcional se encontrar exactamente no mesmo nível que o mundo factual exposto pelo narrador, que se assume, não raro, como um autor profissional¹:

« – A cabra puxa sempre para o monte. Mas eu agora não quero falar disso. Acho que era de bom gosto deixar-me a intimidade em paz. Cada um é um.

O coronel só soube do tenente, não foi? Porque (sic) é que lhe contou? Tão cruel, Maria das Dores!

– Estava chateada, encarava a hipótese de o largar da mão. Espantou-me o *fair-play* do gajo. Deu um par de berros, esteve dois dias de trombas e depois propôs-me esquecer tudo e continuarmos pianinho, como se nada se tivesse passado. Acho que foi a partir dessa altura que ele começou a tratar-me por «baronesa». Para mostrar cagança, distância, está a perceber? Tudo como dantes, quartel-general em Abrantes, mas ficava esta farpazinha para marca.

É preciso coragem, para contar essas coisas, a frio, a um marido que dorme com uma pistola-metralhadora debaixo da almofada.

– Ora, o gajo só é capaz de disparar contra um índio que não se tope. Passou a vida nisso.

E os outros? Convenhamos que é uma colecção razoável.

– Não sei, francamente, não sei. Vontade de enredo, vontade de mistério, vontade de variar, vontade de encher o paiol... Ou, para usar o seu vocabulário: gosto de coleccionar. Sou aditiva. E depois?» (*Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, 2003: 184-185)

O romance *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?* constitui uma ficção em que se concatenam vários mecanismos de parodização narrativa e de sátira à sociedade portuguesa do século XX, e contém elementos romanescos associados ao género policial:

«– Note bem: tudo nos parece indicar que a rapariga matou o pobre homem, puxou o sinal de alarme e fugiu para a estepe. Mas, se o fizesse sozinha, seria devorada pelos lobos. Alguém tinha que estar à sua espera. Por outro lado, eu vi que ela estava a tricotar uma camisola de lã grossa, em malha bago de arroz muito larga, como se usa este ano, mas para isso utilizam-se umas agulhas de *poliester* macio, rombas, tipo Maria-12 ou Matrioska-10. Ora, para atravessar o peito de um homem até ao coração, essas agulhas seriam pelo menos ridículas. Só as agulhas Lunatik, muito finas e bicudas, de aço esmerilado, com que se tricotam aquelas túnicas de corda com que os jovens se mascaram de

¹ Morten Kyndrup (1992: 354; 253): «(...) the narrated world appears to be at the same level as the 'real' world of the narrator.»; «Furthermore, the narrator is even an author by profession.»

tripulantes da Soyuz, em ponto muito apertado, só essas é que poderiam lograr a triste proeza.»
(1996: 64)

Invocamos, ainda, um momento hilariante e subversivo, em que o autor de *Fantasia Para Dois Coronéis e uma Piscina* interpela o(s) leitor(es), expondo as normas literárias concernentes ao labor da escrita. O narrador explicita, de forma absolutamente inequívoca e paródica, as regras que regem o domínio da conjugação verbal, ao efectuar uma correcção à utilização das desinências verbais. De facto, na oralidade, é muito frequente amalgamarem-se, em hiato, as desinências verbais e os pronomes, procedendo-se, de forma errónea, à conjugação pronominal, descurando a retórica normativa atinente às regras que instituem as conjugações. Estas esclarecem que, sempre que um verbo tenha a terminação em «z», a conjugação pronominal obriga à realização de alterações, fazendo cair a consoante e acrescentando uma nova, o «l»:

«Que impulso entranhado me faz desviar da verdade dos factos e optar por uma elevação de linguagem algo aristotélica, embelezada, mas totalmente incompatível com a opaca e endurecida realidade que há? O que o homem disse não foi «trá-lo», de acordo com a gramática, mas «trázio!», de acordo com os seus hábitos. (2003: 54-55)

Amy Cook¹ confirma que, nos romances hodiernos, os autores desmistificam o acto da criação literária, cónscios de que o seu trabalho é um artefacto, um constructo, que pode ser (re)contado das mais variadas formas, podendo indiciar ópticas distintas e, inclusive, divergentes. Neste âmbito, é muito frequente depararmos com obras que descrevem ou aludem à arte – *ekphrasis*² – servindo-se desta temática para proceder a paródias ou sátiras

¹ A propósito desta temática, damos voz a Amy Cook (2007: 16): «This kind of break in the telling of the story not only demonstrates the author's willingness to critique his or her own work, it also displays his or her awareness that the book is a constructed artifact that could be told in a variety of ways, from a variety of perspectives, and is not simply a transparent reflection of reality.»

² A supracitada crítica estuda a problemática da *ekphrasis*, na contemporaneidade, e certifica que: «Although the mere presence of art objects in Pater's story would be enough to merit the classification of *ekphrasis* in the sense it is usually used today ("the verbal representation of visual art"), Peter's lack of extensive description of the objects would not qualify it as such in the classical sense of "vivid description". The fragment, the tapestry, the flask, and the coffin play an important role in the story, but Pater does not describe them elaborately or at length.» (*ibidem*: 145).

sociais¹. Esta técnica está, igualmente, patente nas obras de Mário de Carvalho, pela referência aos livros literários, considerados objectos artísticos, ou pela inserção e respectiva descrição de objectos de arte nas narrativas (vasos antigos, cofre grego desenterrado, figuras desenhadas em tapeçarias, representações ou frescos, estátuas).

3. PARÓDIA NAS DESCRIÇÕES FÍSICAS PORMENORIZADAS

3.1. Metáfora e Augúrio de Morte

Na esteira da conceptualização subversiva da dualidade paródica (crítica mordaz ou respeito), Robert Burden (*in* Bradbury e Palmer, 1980: 134) refere que, na contemporaneidade, surge um grande interesse por todas as formas de intertextualidade. Neste âmbito, alega que a paródia tem sido distinguida como um modo de imitação, numa forma subversiva. De facto, se atentarmos na evolução do conceito, deparamos com um forte proteísmo da praxe histórica da paródia, a partir do século XVIII. Longe de considerar o modo paródico como um paradigma único e privado do género romanesco, a paródia pode ser analisada como um mecanismo com a capacidade de dilatar o alcance do signo literário, revelar um plano ideológico discordante, desmistificar a ilusão mimética, ou, mais frequentemente, nos textos da contemporaneidade, questionar o próprio processo de escrita (o metaliterário)².

Margaret Rose e Linda Hutcheon salientam que, entre o hipertexto e o hipotexto, existe uma relação de imitação e não uma relação de transformação, como salienta Genette. Segundo Annick Bouillaguet (1996: 21), o pastiche e a paródia são polimorfos e nem sempre são claramente identificáveis, mesmo que as suas realizações textuais coexistam, por vezes,

¹ A propósito da confusão taxonómica que, por vezes, se instaura na definição de «ironia» ou «sátira», Jo Labanyi (1985: 143) defende que, normalmente, sátira e ironia supõem uma atitude diferente, por parte do autor e do(s) leitor(es). A sátira foi definida como uma forma de ironia «explícita» ou «militante», já que o(s) leitor(es) percebe(m) que as palavras significam exactamente o contrário daquilo que dizem. A sátira tem um fim abertamente moralizante; a ironia pode servir para criticar o social, porém, ao não ser tão óbvia a falsificação do sentido, a crítica é menos clara. A ironia supõe uma certa benevolência perante o que critica, porque a asserção falsa tem alguma verosimilhança – «Una afirmación es irónica si es verdad en un sentido, pero falsa en un sentido más importante. En cambio, la sátira es una mentira total. La ironía puede ser inconsciente, la sátira no. La ironía es ambigua, la sátira no. Por eso la sátira indica muchas veces una actitud dogmática por parte del autor.»

² Para Roland Barthes, «O reconhecimento da existência da paródia não assegura, portanto, a compreensão integral do jogo e da participação significativa no mesmo.» (1999: 43).

na mesma obra. No caso do romance hodierno, ao conduzir, estrategicamente, o(s) leitor(es), o parodista desnuda o acto estrutural subjacente à escritura da obra e, assim, a paródia acaba por converter-se num modo de expressão literária em que o projecto, mais do que extra-literário, se metamorfoseia em formal. Consequentemente, o autor pode surgir para destruir a clássica ilusão mimética do sério e da autenticidade.

Ao analisarmos as obras de Mário de Carvalho, facilmente detectamos algumas das características que Margaret Rose (1993) aponta como instauradoras da paródia, no domínio intertextual – no âmbito da semântica, alude-se, por vezes, a alterações absurdas da mensagem ou da temática original, aparentemente sem sentido; verificam-se, de igual modo, alterações comportamentais, ou do foro ideológico, numa personagem de menor importância (cómica, irónica ou satírica). No que concerne à alteração da voz, ou das palavras utilizadas no sentido literal, realça-se a sua utilização de forma metafórica, relativamente ao original; as alterações sintácticas também podem ocorrer e afectar o nível semântico; existem, igualmente, modificações, a nível verbal. Pode, ainda, ocorrer a justaposição de passagens com o texto parodiado, ou alterações das associações do texto imitado, que se insere noutra co(n)texto, ou alterações no sociolecto ou no idiolecto.

Uma das características paródicas mais relevantes nos textos carvalhianos traduz-se, espantosamente, na descrição que se faz das personagens. Não é arbitrária nem despicienda a descrição dos seres humanos, porque a sua invulgar ou bizarra estrutura física surge, não raro, como um elemento instaurador de paródia, sancionando as suas debilidades psíquicas, emocionais ou mentais. Mas a descrição surge, de forma análoga, concomitantemente, como metáfora da ex-centricidade e da marginalidade defendidas pelos teóricos da pós-modernidade. Numa dissertação realizada sobre o Conde de Fróis, Maria Goreti Sequeira realça a descrição física da personagem, fazendo acentuar a pertinência que se institui na descrição física enquanto elemento metafórico da caracterização psicológica:

«A ruptura mais flagrante, porém, atinge o personagem no momento da sua descrição física. É um retrato longo e pormenorizado, em que se acumulam abundantemente uma série de traços verdadeiramente caricaturais, a roçarem quase o inverosímil. O ser que aí se desvenda é a pura imagem da degradação física, da enfermidade e disformidade aos mais variados níveis (...).» (Sequeira, 1996: 127)

«Mas fiquemos por aqui com este padre e deixemo-lo às voltas com as suas categorias e as suas apoquentações, não vá o leitor pensar que ele apareceu para servir de contraparte ao outro que é o coadjutor mal amado do conde português. Viria mesmo a calhar: um gordo e baixote, o outro fino e nodoso, um extrovertido e gesticulador, o outro ensimesmado e sombrio (...). Nada disso. O autor não quer inculcar a magreza tediosa dos padres espanhóis contra a obesidade risonha dos lusitanos. Não, não era pelo porte dos eclesiásticos que a Península estava dividida.» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 117)

Na nossa óptica, torna-se pertinente referenciar e analisar esta temática, porque a estrutura palimpséstica que defendemos institui-se, admiravelmente, na descrição das personagens ex-cêntricas. Duas das figuras mais relevantes anunciam, numa estrutura isotópica, a semelhança física, mas apresentam, simultaneamente, uma faceta dicotómica, em termos de valores socialmente relevantes. Cotejemos a descrição do senador Calpúrnio e a do conde de Fróis, um triunfador, o outro, perdedor:

«Sobre o baixo, escanzelado, com o ombro esquerdo ligeiramente descaído, em consequência duma justa de touros infeliz que lhe amassou costelas e retorceu a clavícula, parecia ligeiramente disforme, com os braços de comprimento desmesurado e pernas muito esguias, tortas e nodosas. (...) A face magra comprimia-se abaixo das fontes (...). Não havia peruca que lhe servisse (...)

A boca traçava-lhe a cara, quase de extremo a extremo, semelhando para os menos prevenidos um sorriso que as mais das vezes não era de rir, apenas a conformação erradia dos beijos finos.» (*ibidem*: 74-75)

Calpúrnio, o senador mais admirado em Tarcisis (embora de conduta duvidosa e malquisto, em Roma), adverte o perigo em que Lúcio Valério Quíncio poderá incorrer, caso não siga a vontade do povo, postergando os jogos circenses e os massacres, em detrimento da vontade sanguinária demonstrada pela plebe. Critica-o, de forma velada, pela sua peremptória defesa da Justiça; embora a sua advertência (ou ameaça) pareça estranha, coincide, ideologicamente, ao conselho dado, muitos anos antes da narrativa analéptica, pelo imperador Marco Aurélio («– Devemos procurar o sentir do povo como os nautas procuram o sentido dos ventos.» – 1995: 190). Marco Aurélio sensibilizara o jovem Lúcio para o gosto do povo por este tipo de diversões e alertara-o para as consequências políticas advenientes do facto de algum homem de estado romper a tradição. Atente-se nas

descrições que dele nos são feitas em conjunturas diferentes; a escolha autoral de uma personagem com estas características revela bem o carácter do ancião:

«Nessa altura ainda a paralisia não tolhera os membros de Calpúrnio e ele podia descer, com elegância, os poucos degraus que dividiam o seu átrio em dois e vir saudar-nos, prazenteiro, abrindo a toga a toda a largura, para exhibir a púrpura do laticlávio.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 175)

Numa ocasião em que Lúcio se apercebe de que os mais notáveis da cidade, obviamente pela perspicácia do velho senador, já haviam percebido o seu enleio por Iunia, invoca a decrepitude física deste. Aos leitores mais atentos não é despiciendo o recurso metafórico que, no caso concreto, estabelece uma comparação ou afinidade entre a aparência e o ser. Uma das características concernentes à poética paródica pós-modernista consiste no estabelecimento de uma oposição irónica entre o ser e o parecer, antagonismo que remonta a Quintiliano e que Søren Kierkegaard destaca. Contudo, esta oposição nem sempre se patenteia, nas obras de Mário de Carvalho. Por vezes, a descrição física surge como isotópica da descrição moral e ética das personagens a que se alude, corroborando o lado negativo das mesmas – «Eu nunca tinha falado nela a ninguém. Como se atrevia aquele traste, decrépito e devasso, a mencionar o nome de Iunia, sem que eu o tivesse pronunciado?» (1995: 195). Outra das características imanentes às descrições efectuadas consiste na inserção de *omina*, na tessitura narrativa, remetendo-se, inequivocamente, para situações posteriores de destruição e de morte.

A determinada altura, na narrativa diegética de *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, referencia-se que Calpúrnio e Lúcio se encontram, nas termas. Embora a descrição inicial do velho senador, associada ao ouro e à púrpura pareça confluir, no sentido aparente de euforia, a descrição ulterior da sua paralisia acaba por figurar como sinédoque de morte. Confrontemos os momentos relativos à sua exposição, nos banhos públicos:

«À entrada, entre as várias liteiras abandonadas nos degraus, reconheci a de Calpúrnio, marchetada de parras de ouro e resguardada por um toldo de púrpura. Os seus três lictores lá esperavam, junto das portas de bronze, com os feixes pousados, afastados dos escravos carregadores que confraternizavam em catervas grulhentas. (...)

Enfim, os escravos, arrepelando as águas, trouxeram Calpúrnio para a escada de pedra a um dos lados da piscina. As pernas do velho senador, extremamente magras, paralisadas, bamboleavam, como canas soltas, enquanto os escravos, sem esforço, o transportavam. Depuseram-no, amparado, num banco alto de pedra e envolveram-no numa enorme toalha bordada» (*ibidem*: 83-84)

Aquando da reconstrução das muralhas, reitera-se esta perspectiva imagética binária e oposicional. A uma primeira visão, eufórica, metaforicamente associada ao fausto, pela alusão à coloração purpúrea e a um metal nobre, alia-se, numa abordagem subsequente, o *ethos* mortal e funesto:

«Logo veio balanceando, lenta, a liteira riquíssima do senador, ornada de prata e de púrpura, aos ombros de oito escravos que a transportavam até meio do terreno. Atrás, uma comitiva de servos e libertos vestidos com luxo. Estalaram aplausos. (...) Os escravos correram com Calpúrnio às cavaleiras, e era como se transportassem a própria morte, lívida, esquelética e adunca, arrastando a sua mortalha branca a esvoaçar. Calpúrnio, soerguendo-se um pouco, com esforço manifesto, foi cravar o dardo num dos cortiços. A ponta ressaltou, o dardo caiu. Mas estralejaram as aclamações.» (*ibidem*: 168-169)

Sucedem-se episódios análogos, como o momento em que se procede à descrição de Pôncio ou do Conde de Fróis. O narrador utiliza a adjectivação expressiva (quádrupla), para destacar e antecipar a morte do Conde, que é apresentado como detentor de um olhar «mortiço, cinzeo, parado, sonolento.» (1993: 74):

«Alevantando o sabre, num desespero, o conde a correr lançou-se contra o inimigo. O oficial espanhol ainda lhe gritou que se rendesse e tentou suster a sanha dos seus homens. Era tarde. Após uma breve esgrima, frenética e atabalhoada, o conde foi derrubado e trespassado de baionetas. O seu cadáver ali ficou, retorcido, a dez passos da praça, em frente da porta gótica, levemente descaído sobre a lomba que algum dia quisera transformar em espaldão.» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 203)

De facto, desde o início da narração, o narrador insiste numa desmesura, que configura um traço hiperbólico do carácter do herói, teimoso e obstinado em defender a Praça, empurrando-o, igualmente, para a morte¹. Por oposição, nos romances *Era bom que*

¹ Cf. Margarida Madureira, “A memória em Raoul de Cambrai: movência e sentido”, in Paulo Meneses (coord.), 2001: 204 [101-223].

trocássemos umas ideias sobre o assunto e *E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, as minuciosas descrições das personagens não apresentam como escopo fundamental antecipar a sua morte, mas ridicularizá-las:

«Jorge António Carreira Matos, quarenta e nove anos, divorciado, portador do BI nº 310477.8, professor do ensino secundário, titular de algumas pós-graduações, actualmente inspector escolar e autor secreto de um montão de peças de teatro inéditas. Homem de esquerda e mordaz. Uma filha, dada em beata, missionária em São Tomé, e uma ex-mulher interveniente, mandadora e ríspida, frequentadora de congressos médicos, de preferência no estrangeiro. Pais falecidos. Bens escassos, podendo ser pior.» (*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 1996: 45)

«Ora ali estava o condiscípulo Ossip, agora velhorro e anafado, papada descaída a dimensionar-lhe as palavras, a antiga cabeleira ruiva volvida em lanugem esparsa, de um pardo sujo, as mãos sapudas pontilhando gestos pequeninos no ar, a falar de tropelias juvenis, a lembrar o afogamento dos cisnes (não eram patos, eram cisnes, garantiria Ruppert) e as maldições raivosas do guarda do jardim, calçando à pressa as galochas para ir em socorro dos bichos...» (*E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, 1996: 25)

Natália Constâncio (2007: 91-106) refere que, em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, na altura em que a sua casa vai ser demolida, a descrição de Pôncio parece, também, antecipar-lhe a morte, de forma trágica e ominosa. Importa salientar que a morte de Pôncio foi sendo anunciada, através de comentários irónicos e ominosos, por parte do narrador, e surge, simbolicamente, como augúrio da ruína política de Lúcio. De facto, aquando da reunião no pretório, realizada na altura das manifestações bélicas, Pôncio aludia à senectude e às feridas e, antecipadamente, parecia ocupar o lugar de vítima, quando, na narração, se interseccionam o *mythos* romanesco e o lendário – Pôncio fincou as mãos no peito e «começou a falar, baixo, tristemente, comovidamente, fixando um ponto do pavimento em que o mosaico figurava Laocoonte, debatendo-se com as serpentes» (1995: 40)¹. Desesperado, pelo facto de Lúcio não ter respeitado a sua proeminência social, olha para os detroços da *domus*, com mágoa – «A barba grisalha estava por aparar, caótica. As faces

¹ Segundo a lenda, ao casar, Laocoonte, infringiu o voto de celibato dedicado a Apolo; no episódio do cavalo de Tróia, tenta convencer os troianos de que o animal era uma fortaleza inimiga disfarçada, mas ninguém lhe prestou atenção. Nesse momento, duas serpentes saíram do mar e lançaram-se sobre o ímpio sacerdote e sobre a sua prole. Vide Joël Schmidt, 1994: 166.

descaídas, lassas, eram a imagem da fadiga e do desgaste. Olhou-me vagamente com os olhos mortiços, mas logo fixou o lajedo, coberto de poeiras e de destroços.» (*ibidem*: 93).

No episódio em que o magistrado supremo da cidade chega a casa de Máximo Sálvio Cantaber, o pai de Lunia, para inquirir o velho amigo sobre as atitudes da prosélita, Clélia dependura numa árvore alta uma rosa, alertando o pai do secretismo que envolvia o assunto, a abordar *sub rosa*¹. Clélia intuíra o motivo da presença do juiz máximo da cidade em casa de seu pai – a participação da irmã numa seita rebelde a Roma. O narrador relata que, ao despedir-se de Lúcio, Clélia deixa, atrás de si, «um rasto de pétalas trucidadas», imagem que preconiza, a nosso ver, um augúrio de morte. A determinada altura, a rosa que a filha mais nova de Máximo colocara na árvore cai, sobre o banco de mármore, «como um borão vermelho brilhante, a desfeitear a lisura monótona da pedra...» (*ibidem*: 134). «Também a comparação e o realce atribuído ao elemento cromático na cena traduzem, com toda a evidência, a morte, que mais tarde, se há-de cumprir, ironicamente.» (Constâncio, 2007: 101). A presença de *omina* surge, também, na obra *A Sala Magenta*, pela notação do elemento cromático e das palavras proferidas pelo narrador, podendo criar uma ambiência dubitativa, quanto à despedida entre Maria Alfreda e Gustavo: «Não seria conveniente ires ver a tua mãe?», disse-lhe Maria Alfreda, docemente, agora envolvida no macio roupão cor de romã, estendendo-lhe o relógio de pulso, sinal de despedida.» (2008: 49).

Na *Ilíada*, Príamo, resgata o filho, já morto, do domínio de Aquiles; também Máximo, desesperado, durante o cerco de Tarcisís, pretende resgatar a filha viva, a qualquer preço que os mouros determinem, muito embora o não consiga. Mas a morte da jovem Clélia Cantaber é, também, anunciada pelo sofrimento de Máximo, pelas referências mitológicas, que criam «uma ambivalência mágica, que vai alertando o leitor, anunciando-se como presságios» (Constâncio, 2007: 102). A intersecção do *mythos* romanesco com o mundo lendário-mitológico apresenta-se-nos como um prenúncio ominoso. Num momento precedente, ao tomar conhecimento da provocação de Lunia, descoroçoado, o velho Cantaber dirige-se a casa do magistrado e é inserido no quadro trágico em que figura o velho rei de Tróia. Se analisarmos esta passagem e a descrição de Máximo de acordo com os preceitos teóricos e a terminologia de Pierre Schoentjes (2001: 52), estamos perante um momento correspondente a uma ironia de situação, em que se entrecruzam a categoria

¹ Falar *sub rosa* pressupõe que a conversa seja de carácter privado.

pictural e a narrativa. À luz dos princípios defendidos por Amy Cook, encontramos, neste episódio, um exemplo de *ekphrasis*, tal como sucedia no supracitado episódio da comparação metafórica entre Pôncio e Laocoonte:

«Deparei com Máximo Cantaber sentado no átrio, visivelmente fatigado. Àquela fraca luz que embatia na pintura da parede, parecia ele próprio incluir-se na cena representada, em que o velho Príamo, rodeado de carpideiras e de anciãos entristecidos, lamentava a morte de seu filho Heitor.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 158)¹

Num conto fantástico, irónica e parodicamente intitulado *Definitiva história do Professor Pfiglzz e seu estranho companheiro*, a propósito do capitão do navio (um cargueiro misto), o narrador tece comentários que aduzem uma isotopia entre a bebedeira, o odor horrendo e o carácter moral da personagem:

«O capitão era um salafrário brutal, cúvido e bêbedo, chamado Anselmo, ou Telmo, ou Teles, não recordo bem, e que exalava, a grande distância, um inconfundível odor a genebra. Dizia-se que já tinha deixado naufragar três navios em mar espelhado, por erros de maréação.» (in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 67)

Nesta narrativa, conta-se a história de um indivíduo que desejava tanto privar com o seu Anjo da Guarda que este passou a ser a sua companhia diária e perceptível, tanto para o Professor Pfiglzz, como para os outros indivíduos. No entanto, o Professor enfada-se da situação e tenta livrar-se do Anjo, a qualquer custo, recorrendo a todo o tipo de estratégias, desde a aspersão de mirras e outros perfumes exóticos, passando por benzeduras de grande aparato, a tentar «esconjurar o anjo.» (*ibidem*: 73).

Debalde, porém! Atentemos no episódio em que se procede à descrição da personagem, em que, mais uma vez, para acentuar a sua natureza estranha, o narrador utiliza a adjectivação expressiva quadrupla: «carnes flácidas, roscadas, suadas e arfantes» (*ibidem*: 71). Vejamos a estranheza que provoca a descrição da personagem:

¹ Cf. Canto XXIV de *A Ilíada*: Príamo, acompanhado pelo arauto, entra na tenda de Aquiles, suplicando-lhe a restituição do cadáver de Heitor, em troca de um resgate avultado.

«Um dia qualquer, em certo ponto obscuro, numa levada nova de passageiros, subiu a bordo o Professor Pfiglzz, homem anafado, baixo, inteiriço, de chapéu de coco, pouco usual naquelas paragens e tempos, e fato príncipe-de-gales claro, amarrotado, um tanto fora de moda.

Não teria eu sequer notado o Professor Pfiglzz, tantos e tão desconformes e tão desinteressantes, eram, de um modo geral, os passageiros, não fora uma particularidade curiosa que o distinguia, à primeira vista, de todos os outros homens.

É que, por trás das costas de Pfiglzz, e sempre levitando a um palmo do chão, cabeça loira levantada, asas descomunais forradas de penugem azul-clara, deslizava, bem patente, o seu anjo da guarda.» (*Ibidem*: 67-68)

O que se torna progressivamente notório, neste conto, é o facto de que, no momento em que o Anjo passa a ser visível, o Professor começa a devotar-lhe uma grande animosidade, por estar acompanhado até nos momentos privados e íntimos, o que o enfurece. Destarte, o Professor passa a nutrir pelo Anjo «um enraizado rancor. Melhor dizendo: um ódio de morte. Mas como matar um anjo da guarda?» (*ibidem*: 71-72). A partir de então, comete várias atrocidades, nomeadamente atentando contra a sua própria vida, còncio de que é tarefa dos Anjos da Guarda proteger os seres que lhes foram destinados para fazer evoluir. O Professor Pfiglzz desafia, inúmeras vezes, publicamente, a entidade angelical, ostentando uma sobranceira estulta e completamente destituída de senso, insistindo num estranho jogo de morte: «Pfiglzz continuou o seu jogo, encostou o cano a uma tẽmpora.» (*ibidem*: 81). As absurdas brincadeiras resultam numa morte insensata e atroz, porque o Anjo recusa-se a condescender com um ser tão destituído de senso, facto que prenuncia a morte, já anteriormente antecipada pelo narrador – «Reparei que as faces do anjo estavam duras, crispadas, e que uma sombra, estranho pressentimento, perpassou pelos olhos de Pfiglzz.» (*ibidem*: 81); «O rosto do anjo deixava adivinhar o tremendo conflito interior que lhe ia.» (*ibidem*: 82). Após a tragédia, deparemos com uma descrição paródica e grotesca do corpo que jaz, no chão:

«Um charco largo de sangue ali no tablado se formou, com esteiros finos que corriam em todas as direcções. Gerou-se o pânico desencontrado em torno da massa de Pfiglzz enovelada no chão: grotesca cabeça estourada rês ao tablado, bunda gorda no ar amparada pelos calcanhares, braços em curva para cada um dos lados.

O anjo da guarda, no meio de todo o alvoroço, ficara quieto, muito direito, as mãos fincadas no pavês da ponte, os olhos postos muito acima do corropio.» (*ibidem*: 81-82)

A descrição final que nos é apresentada pelo narrador acaba por sancionar a isotopia metafórica que se institui entre o grotesco físico da personagem e o seu reflexo moral – confirma-se, assim, a ex-centricidade desta personagem, cujo desfecho há muito vinha sendo anunciado, de forma irónica.

4. INTERTEXTUALIDADE PALIMPSÉSTICA

4.1. Diálogos Paródicos com a Religiosidade

Como referimos anteriormente, se nos reportarmos à Antiguidade clássica, encontramos, já em Quintiliano¹, uma acentuada discussão sobre a noção de paródia, fazendo-se destacar a noção de comicidade; verificamos, no entanto, que Linda Hutcheon (1978) e Margaret Rose (1993: 277), por oposição ao que afirma Aristóteles, defendem que o efeito cómico não é uma condição indispensável para a existência da paródia, alertando que o «âmbito intencional da paródia» vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz» (Hutcheon, 1989: 28). Poder-se-á, de igual modo, salientar que alterações incongruentes, em diversos níveis, possam funcionar como sinais paródicos, comumente utilizados para acentuar a pertinência da sua compreensão, por parte do leitor, designadamente na decifração e na percepção da pluralidade que esses sinais evocam (Rose, 1993: 41-42). Parece-nos importante referir, na esteira de Hutcheon, que qualquer paródia se traduz numa forma literária refinada, porque a paródia irónica desenvolve-se nas sociedades que revelam alguma sofisticação cultural. De facto, ao analisar um texto paródico, o autor e, consequentemente, o(s) leitor(es), efectuam uma espécie de sobreposição estrutural de textos e a paródia torna-se, deste modo, uma síntese bitextual (Hutcheon, 1978: 469), concebida como uma força positiva, em que nenhum artista pode ignorar os trabalhos que o precederam.

Margaret Rose realça que os sinais mais evidentes que denunciam ou constituem a paródia podem distinguir-se por níveis e características diversos. Ora, a propósito dos textos

¹ Quintiliano (1985), VI. 3. 53-54; vol. II: 467.

em análise, parece-nos extremamente relevante invocar o que a crítica denomina por *Effects on the reader* – (1) Shock or surprise, and humour, from conflict with expectations about the text parodied.» (1993: 37). Nas obras de Mário de Carvalho, não são apenas tecidas críticas às figuras clericais. De facto, um dos efeitos paródicos efectuados na descrição das personagens consiste no choque provocado ao(s) leitor(es), quando se depara(m) com seres bizarros e desconformes à iconografia religiosa dos Santos e à imagética comumente representativa das figuras mais elevadas da Igreja Católica. Na verdade, muitas das obras em análise subvertem e desconstroem a crença num universo celeste em que as figuras em nada se equiparam à idealização paradisíaca do imaginário ocidental (cf. Constâncio, 2008: 29-30).

Atentemos, agora, nalgumas das narrativas da obra *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. No conto *Ignotus Deus*, a parodização religiosa inicia-se, de imediato, com a estranheza provocada pela utilização dos vocábulos numa língua hodiernamente desconhecida, ao recorrer-se à expressão latina para referir um Deus ignoto – «*Ignotus Deus*». Seguidamente, o *incipit* do conto institui uma ambiência que remete para uma perturbação incompreensível, *ab initio*, pela utilização de um discurso religioso que remete para um ambiente medievalizante, pelo recurso a arcaísmos, designadamente «mui» e «avonde» e aos adjectivos «serena» e «natural», aliados à estranha desertificação do mosteiro, que constitui, a nosso ver, um indício de que algo surpreenderá o(s) leitor(es):

«Na semana de Pentecostes, faleceu quase toda a irmandade, de uma morte serena, mui natural. Os mais dos frades deixaram a vida com um sorriso suave, o corpo tranquilo expelindo fragrâncias olorosas. Aos dois sobreviventes, frei Abel e frei Domingos, nem roçou suspeita de epidemia, perante uma morte assim tão simples, tão sem sofrer. Fora servido o Senhor chamar a si os seus servos, e com brandura o fez, concedendo-lhes um trespasse em santidade, sem convulsões e sofrimentos das carnes e das almas, que cilícios e penitências e disciplinas haviam já macerado avonde.» (2009: 17)

Coube aos frades sobreviventes proceder às exéquias fúnebres dos companheiros e alternar as tarefas atinentes aos encargos do convento. Certo dia, o sino não tocava e o portão não abria, pelo que ambos ficaram estarecidos, persignando-se, não fora dar-se o caso de tratar-se de obra demoníaca. A paisagem que rodeava o mosteiro também sofreu modificações. «Em vez da paisagem colorida de antes vislumbravam-se vagos fios de névoa,

errantes, lentos, desdobrando-se em volutas preguiçosas.» (*ibidem*: 19). Dominado pela curiosidade, frei Domingos persiste em averiguar o que está a acontecer e é repreendido por frei Abel que, receoso, segurava a escada. Então, viu-o levantar-se no ar, «desprender as mãos do beiral de telha, e mergulhar, lentamente, nos ares em volta. Depois, um dos tamancos soltou-se, embateu num troço de escada, e caiu aos pés de frei Abel que, ao erguer de novo o olhar, já não viu sequer sombra do irmão.» (*ibidem*).

A partir deste episódio, a vida do frade decorreu pacificamente, até que, certo dia, enquanto orava na capela, o sobrevivente do mosteiro se apercebe de uma estranha luminosidade e, atónito, entrevê a presença de seres estranhíssimos, naquele local de paz e de oração. De entre elas, poucas tinham o aspecto humano, «sendo as demais avantajadas de membros e de olhos, ou carentes deles, as peles rugosas ou tufadas de estranha lã, as mãos em forma de garra, e em algumas ondulavam cristas e caudas» (2009: 20). Aterrado, ergue uma cruz, no sentido de exorcizar o que considerava ser a «sexta legião de demónios»: «– *Abjurgo ab te Serpens Imundissima...*» (*ibidem*) – refere, assombrado, pela estranha visão. O frade, absolutamente terrificado, encara a serpente do mal como um ser colectivo: o séquito celestial com que se depara era absolutamente inaudito. As criaturas que via eram «disformes e díspares» e olhavam-no, serenamente. Neste entretanto, uma das figuras animais fitava, complacentemente, Frei Abel e, ao vê-lo tão desorientado, interrompe a sua pequena oração, invocando-o, com blandícia. O narrador descreve aquele ser excepcional, apresentando-o como uma criatura de «cabeçorra enorme e rugada levemente descaída, as garras sobre os joelhos pontudos, a cauda negligentemente tombada entre os pés disformes e escamados, meio escondida pelas dobras da capa fulva» (*ibidem*).

E, de facto, neste momento, a parodização que Mário de Carvalho efectua aos padrões religiosos ocidentais atinge o clímax. A estranheza prefigurada pelo anormal séquito divino atinge o seu ponto máximo quando esta figura interpela um ser que lhe está hierarquicamente subordinado, a quem acusa de ter persuadido os humanos («estes pobres seres») de que era um deus único. A vida do frade findara e, por isso, era altura de ser conduzido à sua última morada. O ser supremo daquela hierarquia admoesta o trapaceiro e sereno ente luminoso, porque, durante séculos, dissimulara a sua identidade, fazendo-se crer uma deidade única. Regressamos, destarte, à ironia situacional defendida pelos

filósofos, ao verificarmos, no comportamento da divindade, uma antítese entre o ser e o parecer:

«– Eh, lá, tu, aí em baixo, chega-te cá!

Um ser fulgurante, de feição sorridente e amplas barbas brancas, irradiando paz e bondade, levantou-se e caminhou pela nave, os dedos dos pés mal afluando o lajado. Chegado perto da personagem que o havia solicitado, curvou-se um pouco e ficou a aguardar.

– Então durante todos estes séculos persuadiste estes pobres humanos de que eras um deus único? – admoestou a estranha figura, com um profundo suspiro. E, após, designando o frade com um ligeiro aceno: – Bom, leva lá este para o teu céu, ou lá como se chama, e procura-me depois, que temos contas a ajustar... » (*Ibidem*: 21)

O *Conto Dies Irae*, cujo título também aparece em Latim, remete, de forma análoga, para a paródia e para a desconstrução da crença religiosa do *Dia do Juízo Final*. Não são os mortos quem se ergue do túmulo, mas surge uma figura grotesca, facilmente comparada às bestas citadas no *Livro do Apocalipse*, hediondas e disformes – uma «semelhante a um leopardo, as patas como as do urso, e as fauces como as do leão.» (*Ap.* 13-2); a outra, com «dois chifres semelhantes aos de um cordeiro, mas falava como um dragão.» (*Ap.* 13-11). Parodiam-se, ainda, os sete flagelos do mesmo livro, designadamente as alusões aos bichos – «Vi então sair da boca do Dragão, da boca da Besta e da boca do Falso Profeta espíritos imundos, semelhantes a rãs.» (*Ap.* 16, 13). No entanto, ante a estupefacção do(s) leitor(es), o que incomoda, verdadeiramente, o narrador de *Dies Irae*, não é a figura hedionda e grotesca que vislumbra, mas a possibilidade de esta lhe riscar o esmalte da banheira:

«De manhã, quando entrei na casa de banho, empoleirava-se no rebordo da banheira um animalejo grande, sapudo, grotesco, que guinchava estridentemente. Tinha a pele verde, rugosa, mosqueada de manchas pretas e uma cabeça disforme em que rolavam olhos descomunais, semelhantes aos dos camaleões, em meio de uma amálgama indiscernível de pêlos, empolas e espinhos. Uma cauda comprida, coberta de escamas, pendia e ondulava no fundo da banheira. Considerei a rijeza córnea das garras e receei que me riscassem o esmalte da banheira.» (2009: 37)

A desconstrução paródica, a subversão imagética religiosa e a dessacralização das figuras é, também, notória no conto *Que todos ficassem bem...*, onde se interseccionam a

imagem de Posídon, a deidade grega detentora e protectora dos Mares, e a figura do catolicismo associada ao poder detentor das águas e das chuvas – S. Pedro. Neste conto, o deus que aterra os navegantes é sempre apresentado e representado como o deus clássico, passeando-se no seu carro, e o seu olhar contém um misto de ser diabólico:

«Estava em pé, conduzindo um carro dourado, de que as rodas, raiadas, levantavam cachões de água dum e doutro lado, e que era tirado por dois cavalos marinhos que faziam ondear graciosamente as suas retorcidas caudas de peixe. O corpo do deus, nu, resplandecia e os olhos brilhavam-lhe de um fulgor branco que por vezes se fazia vermelho e frio. Na mão livre alçava um tridente, com majestade. Os longos cabelos e barbas louras flutuavam à brisa.» (1990: 92-93)

A determinada altura, depois de muitas atribulações por que faz passar os ocupantes do navio, o deus, correntemente descrito como sendo maquiavélico e ávido de sangue, desaparece nos ares, estranhamente. E, neste passo, como no supracitado episódio do mosteiro, as leis da verosimilhança dissipam-se, dando lugar às suas próprias leis¹. A viagem continuou por mais dois dias e o narrador, algo incrédulo, apercebe-se de que o deus era conotado com diversas figuras, de acordo com as perspectivas religiosas, como já destacámos:

«À mesa dos oficiais pouco se falou nos acontecimentos de antes. Em todo o caso, pude apurar que o deus, que com a minha formação clássica e jacobina, eu tinha identificado vagamente com Posídon, havia sido visto pelo capitão e pelo irlandês como uma espécie de S. Pedro, de túnica arregaçada, içando o navio na sua rede de pescador, pelos sipaios, como Káli, a deusa sangrenta, com sua multidão de braços sorrindo hediondamente, pelos cúlies como um imenso dragão ondeante e espanador de águas e, provavelmente, por cada um dos passageiros, em conformidade com as suas reminiscências próprias.» (*Ibidem*, 99-100)

No conto do Professor Pfiglzz, verificando o inêxito da «cabalística selvagem», tida sempre «para os incautos como a mais eficaz, veio a cabalística oficial tentar a sua sorte.» (1990: 73). Afirma-se, parodiando, novamente, a irónica aparência entre o ser e o parecer de todos os que intentavam esconjurar o Anjo – «Sacerdotes de todos os credos, padres católicos, pastores, rabinos, ulemás, vieram em magotes – e pagos regimento – fazer

¹ O verosímil é «a máscara com que se dissimulam as leis do texto, e que nos daria a impressão de uma relação com a realidade», declara Todorov (1979: 97-99).

benzeduras, queimar matérias exóticas» (*ibidem*). Certa vez, o narrador finge não ver Pfiglzz; dirige-se ao Anjo, conversa com ele, e chega a emprestar-lhe um romance. Um dia, numa conversa amena, «o anjo hesitou longamente, de olhos fixos no horizonte» e acabou por confessar-lhe

«(...) com certo violentar de si, que odiava profundamente Pfiglzz e que era a maior das infelicidades, o mais tenebroso dos castigos ter que velar por aquela criatura endinheirada, obesa e obtusa, ter de suportar-lhe a presença, os pobres pensamentos, os acessos de humor, as birras e caturrices, o engrolado saber jurídico, o expender de sofismas e subtilidades matreiras, o colossal egoísmo, o manifesto desprezo pelos outros, a ostentação de fortuna.» (1990: 79)

Esta narrativa patenteia e utiliza, de forma irónica e paródica, a figura do Anjo da Guarda, cuja paciência tem limites e começa a demonstrar uma animadversão pelo seu protegido. Devido à sobrançeria deste, agastado com tantas provocações, o Anjo, *in extremis*, abdica da sua função e deixa que o Professor se suicide, por ser tão atrevido e exuberante, ao desafiar, constantemente, o poder Angelical e do mundo divino. Para além da parodização que se efectua à religião e aos modos de expressar as crenças nos mundos divinos, os deuses são, também, encarados como seres vingativos e punidores. Esta ocorrência já havia sido verificada no conto em que o Capitão Andrade estava disposto a proceder a sacrifícios humanos, para apaziguar o deus dos mares, que os provocava, recorrentemente. Nos romances *A Paixão do Conde de Fróis* e *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, os deuses são vistos e perspectivados como seres castigadores:

«– Uma desgraça! Uma família inteira ceifada! Eles não se convencem, não se compenetraram de que as razões das coisas são mais sobrenaturais que humanas. Deus intervém, Deus castiga, quando O ofendem...

– E basto tem sido Ele ofendido nos tempos que correm... – suspirou o padre. (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 145)

«– Os mouros... – discorria ela. – Esses pobres mouros a quem recusam até a sepultura também são criaturas de Deus e deslocam-se a Seu mando. Pensas que eles surgem agora por acaso?

– Temos profecia?

– Os mouros são um instrumento de Deus. Vêm revelar ao mundo como o poder de Roma é frágil, transitório e condenado.

(...)

– A peste de Roma, pensas que foi um acaso? E as revoltas do Danúbio? E as inundações do Tibre? E os tremores de terra? Julgas que o mal acontece por acontecer? Achas que a desagregação moral pode ficar impune perante Deus?» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 163-165)

«Que ímpeto foi aquele que algum deus obscuro e ressaibado lhes comunicou e que não perdoava madeira nem pedra, culpado nem inocente, livre nem escravo, e que trazia o único escopo de destruir e volver em deserto as cidades e os agros talentosamente erguidos por gerações que falam latim, cultuam os deuses e praticam o direito?» (*Ibidem*: 16-17)

No romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, a estranha concepção de um deus punitivo e cruel deixa o duúnviro, Lúcio Valério Quíncio, completamente desconcertado. Não consegue entender o fanatismo votado a um Ser aniquilador, que não protegia os Seus filhos. O próprio escravo Squila, tornado cristão, resolve combater, ao lado dos populares e, curiosamente, chega a interrogar-se sobre que deus poderia ser tão cruel que desejasse aniquilar Tarcisis. Este discurso denota muito mais a perspectiva estóica do divino que a ideologia de um simples escravo. Os valores e as ideologias defendidos pelos estóicos concebem uma Providência (*Pronoia*) que cuida do mundo e dos seres humanos, porque cada ser contém, em si mesmo, uma parcela divina – «A vontade de Deus, penso eu, no meu humilde entender, será preservar o que os homens edificaram, usando a inteligência que Ele lhes deu, não o contrário. A cidadela divina não há-de construir-se sobre ruínas.» (1995: 235). Os estóicos não compreendiam o motivo pelo qual os cristãos se obstinavam na recusa de actos relacionados com a coesão social e, para apaziguar o deus vingativo e cruel que lunia, tão obstinadamente, enaltecia, Lúcio refere os procedimentos que realiza, em vésperas de julgamento (Cf. Constâncio, 2007: 136):

«Dirigi o ofertório à Justiça (...), mas evoquei, secretamente, o deus de lunia e seu filho crucificado. E esperei que o ente supremo que traça os destinos do mundo escutasse a minha prece interior e desviasse a desgraça e o sangue de Tarcisis, recebendo em troca o daquele inocente animal.» (1995: 296)

No conto intitulado *Do Deus memória e notícia*, incluído na antologia *Contos da Sétima Esfera*, já se enfatizava a crueldade do Deus, em Ghard-a-Nova. Ao ser relegado pelos fiéis, vê a sua luminescência desvanecer-se e torna-se inútil, pelo fanatismo que se devota à falsa deidade:

«Sentado na sua torre, o Deus verdadeiro encolerizou-se e ordenou uma nova praga. O sol nasceu negro e o dia foi de trevas.

Quando uma delegação de cidadãos inquietos foi ao senado propor sacrifícios humanos, os senadores sorriram. (...)

O Deus, então, desesperou-se da cidade. Acontecimentos malignos e imprevistos caíram sobre os habitantes: dois homens foram levados num carro de fogo e não mais apareceram; um incêndio abrasou o mercado; uma criança foi devorada por uma águia; uma mulher pariu um monstro com olhos de lagosta e pernas de rato; dois mercadores ouviram as estátuas dar grandes risadas; um galo, durante toda a noite, recitou em voz clara a epopeia de Gilgamesh.» (1990: 28-29)

No âmbito da análise palimpséstica que temos vindo a realizar, a paródia atinente à religião surge, também, nos romances mais recentes, em que as personagens atestam essa noção de que as deidades são seres punidores, que se comprazem com o sangue e o odor mortífero das vítimas. Realçamos, na passagem que se segue, a violência implícita a acontecimentos terríficos que, diacronicamente, foram ocorrendo, à Humanidade, consubstanciada nas referências paródicas às religiões que avassalaram os humanos, e à utilização da expressão alemã *Arbeit macht Frei* [o trabalho liberta], utilizada nos campos de concentração, a que se alude, no romance *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, que tem lugar no século XXI:

« – Bem! – adiantou Tânia, gaguejando um pouco. – Sempre é uma região árida, um tanto pobre, um pouco bárbara... Cospe-se no chão, espeta-se animais em arenas... sei lá...

– Ah, meu caro Ruppert – exclamou Rudnau, tristemente – meu velho e bom Ruppert, vejo que continuas a tentar pesquisar o sentido das coisas.

De uma pequena região, desolada, triste, habitada por gente miserável, sórdida, nasceu uma religião que avassalou o mundo; de uns desertos escaldantes levantaram-se um dia tribos e, em nome de Alá, onipotente e misericordioso, lançaram um império. Uma civilização esplendorosa assentava sobre práticas sanguinárias e hediondos sacrifícios humanos. Uma outra civilização tinha como ponto fulcral o hipódromo, o circo dos jogos e das corridas, os «azuis» e os «verdes». E, ainda no século

passado, um país bárbaro do centro da Europa procedeu a chacinas e genocídios inomináveis sob siglas poéticas: «*Nacht und Neb*», «*Arbeit macht Frei*»...» (1996: 184-185)

Num diálogo entabulado por Emanuel e Evangelina, em *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, evoca-se, novamente, esta ideia tremenda, concernente aos seres que comandam o destino dos humanos:

«(...) eu estava desconfiado de que isto era vingança por nunca me ter passado pela cabeça sacrificar o desgraçado dum bicho para que alguma divindade lá em cima aspirasse sofregamente, pelas narinas adentro, o cheiro a gordura, coisa, aliás, que se me afigurava bastante enjoativa e pouco condicente com o luxo e espavento daquelas roupagens caríssimas, espessa e vistosas.» (2003: 114)

Na novela *Apuros de Um Pessimista em Fuga*, um indivíduo, perseguido pela polícia, passou vinte e quatro horas num carro, sem o apoio de ninguém, em busca de acolhimento. Ao deixar Lisboa, rumo ao Sul e, nas deambulações que faz, no Alentejo, infere, parodicamente, a relatividade da existência dos deuses, no caso concreto, de Endovélico, agora «desempregado», a cujo santuário os humanos haviam feito grandes romarias e dedicado muitas preces, na antiguidade.

«Os velhos deuses, esquecidos, desempregados, ainda passearão pelos seus domínios, lamentando-se, à noite? Endovélico, por exemplo, que será feito do imortal Endovélico, de que fonte sairá, triste e coberto de terra, há tantos anos sem receber mensagens carinhosas, nas lápides, e sem presidir às romarias coloridas, iluminadas por mil lucernas?» (1999: 68)

José Leite de Vasconcellos (1981: 125-126) referencia que Endovélico era um deus tutelar da Hispânia, uma deidade tópica (*genius loci*); o seu santuário ficava localizado no outeiro de S. Miguel da Mota, concelho do Alandroal. Era tido por curandeiro e, por isso, os crentes acorriam ao seu santuário, onde dormiam (*incubatio*), a fim de que os seus sonhos, desvelados pelos intérpretes (*somniorum interpretes*), lhes revelassem a cura. Mas outros favores se pediam ao deus, como figura na obra *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*:

«Clélia tinha caprichado em seguirem para o santuário dedicado a Endovélico (...). O que ela queria pedir ao deus não o soube o moço explicar, mas, ao que parece, teria que ver com um sinal mágico para escolher um de entre vários amigos.» (1995: 219)

No conto *Quatrocentos Mil Sestércios*, Marco atesta o culto devotado a esta deidade tópica, durante o Império Romano, quando salienta que o atormentavam os remorsos, no cumprimento das práticas da fé, por ter participado numa pequena refeição de pardalitos, ao invés de se ofertarem ao deus: «é certo que não tinha tido a ideia de sacrificar pardalitos fritos no altar de Endovélico», «mas a verdade é que nada fiz para impedir que os meus amigos se dessem àquela patuscada em solo sacro.» (1991: 21).

A parodização religiosa verificada na novela supracitada, *Apuros de Um Pessimista em Fuga*, expande-se às fórmulas bíblicas. O excerto a seguir apresentado, demonstra, inequivocamente, um dos sinais que Margaret Rose define como mais evidentes, na denúncia ou na constituição da paródia, explicitado pela mudança verificada nas associações do texto parodiado, inserto num contexto diferente do original e cuja significação é, também, alterada. Estas modificações, verificadas a nível semântico são, de igual forma, marcantes, no domínio lexical, pela alteração do idiolecto e de outros elementos formais¹. Ao ver-se em apuros, o transeunte da novela em estudo parodia o célebre discurso tido entre Cristo, no momento da crucificação, e aquele que comumente se apelidou de «bom ladrão», em que este, indignado com a morte do inocente, admoesta o outro malfeitor. Confrontemos as versões:

«Quanto a nós, fez-se justiça pois recebemos o castigo que as nossas acções mereciam, mas Ele nada praticou de condenável». E acrescentou: «Jesus, lembra-Te de mim quando estiveres no Teu reino.» Ele respondeu-lhe: «Em verdade te digo: Hoje estarás Comigo no Paraíso.» (Lc, 24, 41-43)

¹ Margaret Rose (1993: 37): «(...) (5) Juxtaposition of passages from within the parodied work, or with new passages; (6) Changes to the associations of the imitated text made by the new context and other co-textual (and 'beyond the sentence') changes. (This might also include, for example, the transformation of criticism into the subject-matter of fiction, as in Malcolm Bradbury's *Mensonge*; (7) Changes in sociolect, in idiolect, or in other elements of the lexicon; (8) Changes to metre or rhyme in verse parodies, or to other such 'formal' elements in drama or prose works, as well as to subject-matter.»

«Eh, Endovélico, ó amado Deus dos indígenas, estou metido em alhadas, protege--me, pá.» Endovélico responde, voz cava e olhar mortiço: «Ó jovem, em verdade te digo, abre-me esses olhos senão estampas-te contra um chaparro.» (*Apuros de Um Pessimista em Fuga*, 1999: 68-69)

Como pudemos constatar pelos exemplos supra apresentados, a parodização dos discursos bíblicos constitui uma das características mais evidentes do romance contemporâneo, como destaca Elisabeth Wesseling (1991: 111), no âmbito dos teorizadores do chamado pós-modernismo.

5. IRONIAS TRÁGICA E HUMORÍSTICA, NA TESSITURA PALIMPSÉSTICA DE MÁRIO DE CARVALHO

5.1. Diálogos com o Desencanto e a Tragédia

Como analisámos no capítulo dedicado à Ironia, na esteira do que afiança Kerbrat-Orecchioni¹ Linda Hutcheon (1981:140) certifica que a ironia revela uma especificidade dupla, de cariz semântico e pragmático. Henri Morier opera, ainda, uma outra distinção, entre o que designa por ironia verbal e ironia situacional ou imanente («ironie immanente») como ele próprio a denomina, alegando que este tipo de ironia «attend le moment de s'actualiser dans la conscience de l'ironiste: on ne rit pas encore, mais il y a de quoi rire» (Morier, 1975: 567; *apud* Muecke, 1970). Verificámos, de igual modo, que, para Martine Lucchesi (in Guérard, 1998: 84), a ironia do destino – «l'ironie du sort» – contém um código secreto, que exclui qualquer público. No século XIX, Søren Kierkegaard pronuncia-se sobre o que denomina de ironia teórica ou contemplativa, que consiste na apreciação dos absurdos e das vanidades da vida (Kierkegaard 1975: XIII-357: 232), a trágica *vanitas vanitatum* da condição humana.

Em conformidade com as oposições estabelecidas por Kierkegaard, Pierre Schoentjes salienta que é interessante constatar que, quando a ironia de situação serve de princípio estrutural a um discurso, este joga com as entidades escondidas no plano do ser e do parecer (Schoentjes, 2001: 53); realça, ainda, que, tal como a ironia verbal consiste numa

¹ Cf. Catherine Kerbrat-Orecchioni, 1980: 108-127.

oposição entre o sentido aparente das palavras proferidas e o seu sentido real, a ironia de situação subverte a noção do ser e do parecer, no seio das personagens. Kierkegaard focaliza-se na ideia de ironia como tratando-se de uma conceptualização negativa – «*négativité infinie et absolue*» – (1975: XIII-360 : 235), frisando que qualquer acontecimento histórico comporta dois movimentos notáveis. Pudemos, ainda, constatar que Vladimir Jankélévitch menciona que a ironia implica um fundo de contradição (Jankélévitch, 1936: 33) e, na sua esteira ideológica, vimos que Cécile Guérard (1998: 12) considera a ironia como «a Musa dos contrastes» («La muse des contrastes»), podendo revelar-se cínica ou agressiva.

Ainda que de forma velada, a obra de Mário de Carvalho expõe, em muitas circunstâncias, a noção dicotómica e oposicional entre o ser e o parecer. E mesmo quando as ocorrências sugerem o riso ou o júbilo, a pragmaticidade dos textos concatena uma semanticidade ominosa, desencantada, hostil, ou, *in extremis*, trágica. No já referenciado conto *A Simetria*, Meresbal atraiçoa o meio-irmão, Jeherbal, e a luta fratricida termina com a vingança do sobrinho, que mata o irmão do pai, valendo-se de requintados processos de tortura. O final termina sob a égide da trágica e paródica visão de uma ironia situacional, em que o choque do(s) leitor(es) é absolutamente indescritível; de facto, tal como numa perspectiva cinematográfica, assiste-se, com horror e choque, ao regozijo do rei, que se banqueteia, após a morte do outrora pérfido e agora supliciado Meresbal, cujos gritos arrepiam e deixam o(s) leitor(es) absolutamente estarecido(s):

«Mas esta segunda torre era oca e estava cheia até cima de uma cinza branca e fina que, lentamente, lhe quis absorver o corpo.

Das muralhas, o rei sorria, assistindo à lenta imersão de Meresbal e à luta desesperada para se manter apoiado no rebordo.

Em pouco, só a cabeça estava a descoberto e pelas ruas da cidade ecoavam os gritos de Meresbal, urrando de pavor. Depois, os gritos cessaram e os braços e as mãos, espalmadas, submergiram devagar, acompanhando o corpo.

A multidão entrou a dispersar, e o rei, com um gesto gracioso, convidou o seu séquito para a sala de banquetes.» (in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 40-41)

O final do romance *A Paixão do Conde de Fróis* é, narrativamente, assinalado pela morte do conde e as respectivas exéquias fúnebres que os portugueses e os castelhanos realizam, em sua homenagem. À semelhança de outras mortes, esta também vinha sendo, ironicamente, antecipada, pelos comentários irónicos metanarrativos tecidos pelo narrador; pelo topónimo do lugar para onde foi desterrado, que homenageia um santo martirizado (S. Gens), e pelas observações efectuadas pelo parlamentar espanhol, que o compara a Calígula e a Heliogábalo. O romance encerra com a imagem da lombá, aquela que, outrora, o conde quisera transformar em espaldão, que é, no final da diegese, a mesma que o acolhe, na morte, simbolizando, assim, a sua trágica paixão (πάθος). Ironicamente, elogia-se o jovem, que, não sendo um herói trágico¹, pela morte, ascende ao estatuto de ser sublime e superior, pelas capacidades que nele outrora se criticavam – a teimosia e a obstinação, são, no instante da morte, vertidas em coragem e dedicação:

«O cadáver do conde jazeu, durante dois dias, em câmara-ardente, na igreja. Na missa de corpo presente, a que Alagon assistiu, o capelão prestou ao jovem fidalgo um alevantado elogio fúnebre, repassado de tropos retóricos, em que a temperança, a virtude e a coragem eram comparadas às de figuras egrégias dos livros antigos. Houve muito quem chorasse. A cerimónia teve fausto e luzimento. Vieram diáconos até de Espanha.» (1993: 204)²

No conto medieval *O Conde Jano* é com a anuência clerical que se delibera a morte da condessa, para que a princesa despose o conde. Após a trágica morte da esposa, cuja cabeça carrega, no final da narrativa, é sob a égide da ironia trágica que Jano conclui a sua tarefa. De facto, vários elementos ominosos, insertos na narrativa, foram alertando o(s) leitor(es) para a fragilidade da infanta, sempre doente, mas obcecada por aquele homem. Ironicamente, a condessa é assassinada, pelas mãos do esposo, mas à princesa não está destinado um futuro auspicioso. E Jano, carregando a cabeça, perturbado com a morte e, provavelmente, desesperado, pela sua cobardia, não percebe que a multidão de gente que deambula pelas ruas lamenta a morte da Infanta. O clima trágico e funesto com que, mais

¹ Vide, a este propósito, o trabalho de Maria Goreti Sequeira (1996).

² Cf. Ana Paula Arnaut (2002: 327; nota de rodapé 48): Calígula (séc. I) foi vítima de assassinato; Heliogábalo (séc. III) também foi assassinado e o seu reinado foi um reinado de devassidão e infâmia. De acordo com a hagiografia, S. Gens dá origem a um topónimo, onde foi vitimado pelos romanos.

uma vez, Mário de Carvalho termina uma história, acentua o clímax precisamente nas palavras finais do narrador¹. De facto, a tessitura narrativa apresenta, ironicamente, como última imagem, a presença daquele que, obstinadamente, impeliu o conde a cumprir a vindicta real, cujos desígnios Jano não teve a capacidade de contrariar – «Saía o sargento a procurá-lo. Deteve a montada. Deixou-o passar.» (1991: 131).

Parece-nos importante realçar que a ironia existente em largos momentos das obras do autor em análise, aparentemente hilariante, oculta uma amargurada realidade, que uns fingem ignorar e que outros assumem, melancolicamente. No romance *A Sala Magenta*, alude-se a um amor estranho e infeliz, invocado por um objecto que, em vão, se tenta aniquilar. Mas a narrativa analéptica concernente a Maria Alfreda e ao episódio da pistola vêm corroborar, afinal, que as realidades experienciadas marcam os seres, e não podem ser apagadas, mesmo quando se destroem os símbolos, como afirmara, precedentemente, o narrador de *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, Lúcio Valério Quíncio:

«Anos atrás, tirara-a do porta-luvas do automóvel e arremessara-a o mais longe possível, apontada a um campo de urzes e sobreiros. Fora um gesto de raiva e de ruptura, para se ver livre dum objecto que tinha sido tocado e recolhido por Maria Alfreda e que era, de certo modo, uma materialização da sua existência e da sua presença. O lance, mais inútil que cruel, não impedira que Maria Alfreda continuasse a assombrá-lo, sem necessidade da intermediação duma coisa.» (*A Sala Magenta*, 2008: 44)

«Pisoteei meticulosamente o desenho com as minhas botinas cardadas, até restar apenas uma lavra de areia remexida. Acto inútil. Não se apagam as realidades destruindo- -lhes os símbolos. Talvez muitas milhas além, no caminho do cardador outros desenhos aparecessem e outras memórias fossem reavivadas.» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 19)

Aludimos, agora, a um conto intitulado *Atribuições dum escritor destituído de imaginação*, pertencente ao livro *Contos Soltos*. Se o título remete, de forma imediata, para o humor paródico, a verdade é que termina de uma forma cruel e trágica. O escritor morre afogado e o cadáver é visto pelo guarda da piscina, que deu o alarme; depois de verificado o

¹ Cf. Mário de Carvalho: «É um tema recorrente dos meus livros, o homem acuado, o homem cercado e sem possibilidade de saída. Eu julgo que nós, individualmente, mas também como sociedade, nos encontramos nessa situação e podemos estar perante uma expectativa de tempos terríveis. Por outro lado, há um outro tema, que é o da incapacidade do nosso quadro mental para captar a realidade.» (in Cotrim, 1996: 45).

óbito, e após terem sido cumpridas todas as formalidades atinentes à ocorrência, o corpo do defunto foi levado de ambulância para a casa mortuária, pertencente ao hospital de Albufeira. À semelhança da forma como finalizam os contos *O Conde Jano* ou o romance *A Paixão do Conde de Fróis*, nesta narrativa referencia-se, também, que havia um grande movimento, por aquelas paragens, mas a indiferença perante o defunto é evidente:

«– Tá tudo cheio de caçadores – disse o outro, agastado e levemente invejoso – Olha para aquilo, entopem a estrada toda!

– Eu cá, logo me calhou estar hoje de serviço – lamentou-se o bombeiro mais novo – senão também ia dar o meu tiritito. Olhem, só esta manhã houve um tipo que apanhou mais de vinte rolas...»
(1986: 16)

No que concerne ao romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, poderemos invocar, ainda, uma estruturação semântica de subversão, pela parodização verificada na construção isotópica invertida, no âmbito da construção da personagem e da construção do município em que se desenrola a diegese, *i.e.*, a personagem Lúcio abre e fecha o romance, com a sua chegada forçada pelo exílio, à *villa*, mas os valores morais de Tarcisis (ou a sua ausência) aparecem intimamente ligados ao duínviro. As duas histórias – a de Lúcio e a de Tarcisis – vão sendo paralelamente narradas, e partilham o protagonismo. No final da narrativa diegética, vários são os elementos que atestam a ruína do magistrado, mas Tarcisis, a cidade-município, cai, igualmente, em ruína, minada pela corrupção dos que a lideram¹.

O sema de ruína é, também, dominante em duas pequenas histórias sem nome, pertencentes aos capítulos «Exemplos» e «Países», insertos na obra *Fabulário*. Na primeira, minúscula, o silêncio e a imobilização imagética transmitidos remetem, implicitamente, para a tragédia – «Resta o mais pequeno conto do mundo: *Um cemitério a arder*.» (1998: 70). Na outra referencia-se que, um rei, entediado, resolveu mobilizar o exército e invadir a Índia, cuja localização era longínqua. Esta pequena narração pode ser tacitamente encarada como uma paródia a certas ideologias políticas, segundo as quais qualquer ameaça ou a guerra

¹ Ao depararmos com heróis pícaros (Marco) ou personagens eticamente repreensíveis (Rufo, Aulo, Mendonça, Eduarda Galvão, Princesa, Bispo), mas que triunfam, recorremos a palavras de Morten Kyndrup (1992: 169): «What we are dealing with, then, is a society in which the good ones cry and the bad ones laugh.»

efectiva constituem o *leit-motiv* que as faz mover e que, ao invés de fazer a História, a desfaz, refugiando-se no passado. À semelhança do Conde de Fróis, obcecado pela ideia da conquista, este rei não desistiu da insana paixão de guerrear e o resultado foi catastrófico:

«O rei de um país estava cheio de tédio, de maneira que ordenou a mobilização geral e decidiu invadir a Índia, que ficava longe.

Foram muitos anos de guerras e conquistas, o rei sempre à frente. E conquistaram a Índia.

Mas quando o rei quis regressar, com o seu exército, já ninguém se lembrava de onde ficava o seu país.

Tinham-no perdido.» (1998: 23)

5.2. Diálogos do Quotidiano com o Absurdo

Várias obras do escritor remetem para uma ironia nefasta, denotando uma ilusória ordem ou uma ilusória paz, embora surja, aparentemente, sob a égide do sorriso. *Casos do Beco das Sardinheiras*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* ou *Se Perguntarem Por Mim, não Estou* testemunham um quotidiano brutalmente ameaçado por factos insólitos, insistindo-se na ideia de que o perigo é iminente, por mais que as circunstâncias sejam, aparentemente, pacíficas. Apesar dos indícios claramente manifestos de instabilidade, muitos fenómenos são (levianamente) relegados e, após as ocorrências mais invulgares, a vida retoma o curso da normalidade, postergando-se as estranhezas de outrora. Atentemos num pequeno episódio de *A Sala Magenta*. Gustavo possui uma arma e, certa vez, deixa-a no vestíbulo; tal facto não provoca, todavia, qualquer estupefacção a quem se depara com o objecto mortífero:

«Ainda se viviam em Lisboa tempos de alvoroço e os espíritos aceitavam facilmente acontecimentos que se afigurariam bizarros noutros quadros. Ninguém prestou qualquer atenção à pistola, nem fez comentários, como se uma arma doméstica à vista, num vestíbulo, fosse curriqueira e banal.» (2008: 45)

No romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, aquando da reconstrução das muralhas, os turnos de vigilância sucediam-se conformes à escala. O narrador recorda que a vida, entremuros, retomou «o seu curso dos dias simples» – o mercado reabriu; os templos

encheram-se; prosseguiu o despacho no pretório e, indignado pelo facto de o tribunal ter estado fechado, houve um litigante que foi protestar. O narrador referencia que, apesar do cerco, a banalidade quotidiana fora retomada, facto que remete, irónica e parodicamente, para uma característica recorrente nos romances contemporâneos – a ilusória ordem restabelecida (cf. Wesseling, 1991:174):

«E assim como o giro no acampamento beduíno parecia figurar o ordinário duma instalação nómada, ampliada até aos horizontes, o quotidiano da cidade quadrava quase ao ramerrão de qualquer outro município provincial. Eram duas anormais normalidades, com o carácter transitório das coisas humanas, bocejando em frente uma da outra.» (1995: 238)

No conto *O Gato Gatão*¹, a descrição física do Gigas faz-nos deparar com um bicho estranhíssimo, fedorento, enorme (parecia uma pantera), de pêlo eriçado e manchas pretas, com orelhas curtas e «patorra larga». Tal como sucede com a descrição pormenorizada e irónica de algumas personagens humanas, o gato revela comportamentos extraordinariamente bizarros. Antes de ser enviado para Castela, o Gigas residia na casa dos Ribalda, em Lisboa, no célebre e estranhíssimo Beco das Sardinheiras. Uma noite, Manuel da Ribalda deixa-o sair e Gigas desaparece do beco, indo estraçalhar um polícia, quando este fazia guarda à prisão do Limoeiro; dois dias depois, aparece o corpo de outro agente meio devorado no vão de uma escada, nas Amoreiras. Na semana subsequente, é vitimado um polícia da esquadra de Benfica. Convém referenciar que, muito embora o bicho demonstre um comportamento insólito, naquela família apenas o ancião da casa, o avô dos miúdos, sente uma grande animadversão pelo animal. Todos relegam a constatação das graves e anómalas ocorrências, que fingem não perceber.

Manuel da Ribalda, certo dia, pede ao primo Inácio para fazer desaparecer o gato dali, declinando qualquer responsabilidade perante as vítimas mortais, e relegando qualquer hipótese de entregar o animal às autoridades. O conto termina com uma ironia amarga e

¹ No trabalho levado a cabo por Amy Cook (2007: 64; nota de rodapé 34), a crítica recorre a uma lenda antiquíssima, intitulada «The Kilkenny cats», referida numa canção de embalar («nursery rhyme»), atinente a dois gatos que lutaram um contra o outro e se devoraram, restando, no final, a destruição:

«There once were two cats from Kilkenny/ Which thought there was one cat too many./ So they mewed and they bit/ And they scratched and they fit/ Till, excepting their nails and the tips of their tails,/ Instead of two cats, there weren't any! (Walsh 585).

uma visão desencantada da sociedade – «os seres vivem alienados e a comunicação social noticia factos extremamente bizarros, insólitos, trágicos ou mesmo cruéis, mas acabam sempre por ser banalizados.» (Constâncio, 2008: 10). Para gáudio dos Ribalda, o que interessa, verdadeiramente, é que o Gigas, embora desterrado, conseguira adaptar-se, sem qualquer entrave, ao clima e ao *modus vivendi* castelhano:

«– Cá o meu medo é que o *Gigas* não se adapte. Sempre são outros climas, outros modos de vida...

– Ai, o pobrezinho, pobrezinho... – responsava a avó numa grande lamúria.

Daí a dias, vinha no jornal, com algum relevo, a notícia de dois soldados da *Guardia Civil* estranhamente devorados ao pé de Toledo.

– Olha, afinal o nosso *Gigas* adaptou-se – comentou o Manuel –, não há-de ser nada...» (in *Casos do Beco das Sardinheiras*, 2004: 25)

Com o passar do tempo, depois da expulsão do Beco das Sardinheiras, os cornos que o padre alentejano fizera crescer na testa das beatas foram-se desfazendo, até que tudo voltou à normalidade. Porém, apesar das estranhas ocorrências que haviam presenciado ou de que desconfiavam ser o padre o autor, os habitantes do Beco iam tomando conhecimento de situações insólitas com a mesma naturalidade com que sempre haviam encarado todos os fenómenos:

«Entretanto, souberam que o padre oficiava agora na Basílica da Estrela e ninguém ficou admirado quando se leu no jornal que, a meio de um *Te Deum*, tinham desarvorado pela nave da basílica milhares de coelhos brancos, escapados do Zimbório, onde o padre os criava para testar as leis de Mendel.

Constou-lhes depois que o padre, após algumas arrelias com as autoridades eclesiásticas, tinha resolvido ir missionar para África, para o Gabão.

E ao ouvir mais tarde, na televisão, a notícia de que o Gabão ia lançar o primeiro satélite artificial africano, o pessoal do Beco abanava a cabeça e comentava:

– Mariola do padre. É imparável.» (*O padre alentejano*, in *Casos do Beco das Sardinheiras*, 2004: 81)

À semelhança dos trabalhos supracitados, o conto intitulado *O Celacanto* remete, irónica e parodicamente, para um quotidiano absurdo, onde todos vivem alienados e não estranham os fenómenos diários anómalos. Nesta pequena história, Jacinta, a sócia de uma

galeria de arte, conseguiu o patrocínio de um construtor civil (ligado ao futebol e com interesses económicos em Moçambique), para a realização de um negócio obscuro e caríssimo – mandar vir o celacanto dos mares de Madagáscar especialmente para «honrar a exposição», mesmo tratando-se de um bicho protegido. Mário de Carvalho aproveita este cenário para proceder a críticas gravíssimas ao comportamento humano, referindo que, assim que o animal foi descoberto, os humanos passaram a considerá-lo «sofrivelmente comestível», situação análoga à que podemos constatar com os animaizinhos do país de Lambrage, em *Fabulário* (2008: 17-18; cf. Constâncio: 2008). Na galeria, existia um aquário para receber o celacanto, mas estava vazio, porque o peixe encontrava-se numa sala, planando junto ao tecto:

«Lá no alto, logo abaixo da lâmpada fluorescente, sereno e majestoso, de barbatanas peitorais em riste, vogava um grande peixe, do tamanho dum atum, dos grandes. A cauda parecia ter sido cortada e substituída por um rendilhado de escamas. (...) Com efeito, o animal sustinha-se lá em cima, numa trajectória lenta, circular, as barbatanas a ondular ao de leve, os olhos postos na luz.» (*O Celacanto*, 2001: 96)

Numa altura em que a porta ficou aberta, o peixe atravessa o salão e esgueira-se pela porta de saída, em direcção ao Sol, pairando nos ares, enquanto observava, com curiosidade, um letreiro de uma agência publicitária, na Rua da Escola Politécnica. A este propósito, o narrador referencia, ironicamente, que, muito embora a presença do peixe voador na rua constituísse uma anormalidade e traduzisse um facto insólito – características que, segundo Teresa Almeida, são apanágio da obra de Mário de Carvalho –, aos transeuntes importava menos a existência do peixe voador, o «xarroco gigante», que os arrufos dos presumíveis apaixonados, Jacinta e o narrador:

«Aos transeuntes importava mais, porventura, o nosso aspecto de par desinquieto, aos saltinhos, ora a afastar-se, ora a unir-se, que aquela figura de peixe que se deslocava lentamente nas alturas dos primeiros andares. É mais sedutor observar pelo canto do olho um casal atabalhado, do que prestar atenção a um bicho pairador que pode muito bem ser um truque publicitário.» (2001: 97)

A indiferença perante o animal é, também, notória no romance *E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, onde, similarmente, se evidencia a aparição de um estranho e bizarro animal, a que não se atribui qualquer pertinência:

«Tal como o professor previra, ninguém pareceu dar especial atenção ao bizarro animal verde com seis pares de patas que emergiu alguns minutos depois de um alçapão nas traseiras de Gnosegrado, resfolegando e praguejando a pontuar as suas atrapalhadas tentativas de equilíbrio. À volta, o espectáculo era pelo menos festivo. (...)

O miriápode verde estacionou na praça grande (...). Depois de muitos golpes de rins, o bicho revestido de algodão elástico conseguiu ficar virado na direcção que as marcas indicavam, começando a segui-la em passos desastrados.» (1996: 202-203)

O Basilisco inicia-se com uma circunstância insólita: em certo dia de Fevereiro, Lisboa acorda como que encantada por um feitiço – todos os habitantes da cidade estão dominados por uma lassidão inefável. Sem qualquer tipo de explicação, salienta-se que todos revelam um nervosismo que tem repercussões nefastas na condução. A cidade está envolta num silêncio espectral. Ao terceiro dia da estranha ocorrência, um jovem assistente do Observatório da Ajuda, repara que o insólito fenómeno tem um centro irradiador, que apenas atingia a área coincidente com a das fronteiras de Lisboa. A partir da Ajuda, para um lado, e da Póvoa de Santo Adrião, para outro, o comportamento das pessoas era praticamente normal, constatava o astrónomo. Nas zonas que denotavam uma situação irregular a prostração dos moradores era evidente e nos ares pairava um cheiro nauseabundo; a parte onde o céu se encontrava «toldado a escuro», resumia-se a Xabregas, a Chelas e ao Areeiro, e todos os que haviam sido transportados para a periferia tinham recuperado do cansaço.

Após a constatação do fenómeno, o astrónomo tentou persuadir o amigo com quem trabalhava a dirigirem-se ao Hospital de Cascais, sito longe da área afectada. Conversaram com o médico-chefe, tentando solucionar o mistério conjuntamente, porém, este, nervosíssimo, diz-lhes que o problema não é do foro da astronomia, pelo que despede os cientistas e volta ao trabalho. Não convencido com o afastamento, aquele furta, no hospital, dois fatos de protecção, ante a estupefacção do outro. Ao passar rente aos Jerónimos, o assistente persuade o amigo de que é imperativo confessarem-se e comungarem porque, a

confirmar-se o que supõe, terão de se encontrar em estado de graça, para não serem fulminados.

Depois de confessados e depois de concluída a penitência eclesiástica, atravessam a zona afectada, deparando-se com imensos animais mortos. O jovem desconfiava que a mortandade era obra de um basilisco. Solicitou ao amigo que colocasse a máscara de soldar e foram caminhando, até que encontraram o monstro, estendido atrás de um monturo! Ironicamente, o narrador do conto admite, de forma consciente, que todas as informações que detém sobre o monstro foram apreendidas em vésperas do acontecimento, após a leitura do *Livro dos Prodígios*, de Boaistuau, um francês do século XVI, que referenciava as observações do doutor Jerónimo Cardan acerca destes bichos, capazes de contaminar cidades inteiras.

Com fúria, aniquila o bicho, dando-lhe com uma manivela de ferro. Então, o fétido odor que pairava sobre Lisboa desaparece, e sopra uma brisa suave. Tudo regressava à normalidade, mas, espantosamente, uma hora e meia depois do sucedido, não havia sinais nem da existência do animal, nem da sua passagem, pelo local.

Em conformidade com outras obras do escritor, como *Casos do Beco das Sardinheiras*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* ou *Se Perguntarem Por Mim, não Estou*, em que «o quotidiano é brutalmente ameaçado por factos estranhos e insólitos», o final deste conto remete para a noção de que o perigo é iminente, mesmo que as circunstâncias sejam, aparentemente, pacíficas, e que todos «os fenómenos acabam por ser (levianamente) relegados porque, após as ocorrências, também no conto *O Basilisco* a vida retoma o curso da normalidade, apesar das estranhezas de outrora» (Constâncio, 2008: 30-31):

«A vida, na cidade, retomou a sua normalidade pacata. Durante algum tempo, manteve-se a polémica nos jornais. Exalações, radiações, vírus desconhecidos, tempestades solares, eram as teses que doutamente se confrontavam.

Os dois cientistas retomaram o seu trabalho tranquilo no observatório, examinando sóis, planetas e luas, e nada disseram a ninguém, porque nada havia a dizer.» (1986: 32)

Segundo consta no Beco das Sardinheiras, certa noite, o Andrade da Mula engoliu a Lua, mas a população mundial nunca descobriu tal facto, porque o fenómeno foi escondido por todos os habitantes:

«— Então ficamos antes assim — recomendou o presidente. — Vossemecê agora toma um bicarbonatozinho, um leitinho, e ala para a cama que amanhã é dia de trabalho. E vocês todos, andor, para casa, em ordem, e não se pensa mais em tal semelhante!

E assim foram fazendo, aos poucos e poucos.

No dia seguinte, a Humanidade toda estranhou muito o desaparecimento da Lua e deu-se a grandes especulações.

Era com algum orgulho que a população do Beco via passar o Andrade. Sempre gaiteiro, apenas um pouco mais gordo.» (*O Tombo da Lua*, in *Casos do Beco das Sardinheiras*, 2004: 20)

No *Fabulário*, no capítulo denominado «Sombras», o narrador declara que bebera o mar, o que parece indiciar a revelação de um segredo até então oculto, ocorrido no passado, mas que não fora alvo de investigação — «Ao mar, por exemplo, bebi-o todo, o que deu a grande inflação de conchas marinhas dos anos 32.» (1998: 54). Esta noção de que possuímos uma estranha capacidade de adaptação às circunstâncias mais insólitas é corroborada pelo autor em análise, a propósito das reacções das personagens do Beco das Sardinheiras, e que encontramos na Literatura de viagens: «uma grande e típica capacidade de nos adaptarmos às situações e aos outros, acompanhada por um notável talento de os adaptarmos também a nós.» (Carvalho, in Porto: 1997: 80).

6. DIÁLOGOS INTERTEXTUAIS COM A TRADIÇÃO CANÓNICA

6.1. Textos Literários, Filosóficos e Bíblicos

Enrique Cartelle e Maria Cruz Ingelmo (1994: 211-214) demonstram que, habitualmente, as citações antecedem uma preparação ou um aviso prévio do(s) leitor(es), caso contrário, poderiam passar despercebidas. Invocam, também, a pertinência da *auctoritates*, que, para o mundo medieval, detinha uma importância inefável, porque se considerava que as obras dos predecessores formavam um património comum e que podiam utilizar-se, livremente, pensamentos e alusões, sem necessidade de recorrer às

aspas. Mário de Carvalho recorre, também, frequentemente, à utilização do discurso paródico e subversivo, pelo recurso citacional. Esta notação é marcada pela utilização de uma rede palimpséstica, a que o próprio escritor alude.

Não poderemos olvidar que, na esteira do que afiançam teóricos como Wellek e Warren, a moderna teoria dos géneros é claramente descritiva, admitindo, por isso, que as espécies tradicionais possam amalgamar-se «e produzir uma espécie nova» (Wellek e Warren, s/d: 293). Outros críticos aludem à intertextualidade como uma prática comumente aceite e indiscutível, como Laurent Jenny, para quem, independentemente das relações que a Literatura estabeleça com outros «reinos valorativos, os livros são influenciados por outros livros; os livros imitam, caricaturam, transformam outros livros – e não apenas aqueles que lhes sucedem em estrita ordem cronológica.» (1979: 294). De facto, a elaboração de uma obra pressupõe a existência de um «intercâmbio discursivo» (Aguar e Silva, 1991) com outros textos; Pierre Barbéris (1991: 18-20) realça que todos os textos invocam e convocam outros textos¹. Na mesma esteira, Umberto Eco menciona que, na análise de um texto, podemos sempre descortinar o diálogo que se estabelece com todos os outros «textos escritos antes dele (fazem-se livros só sobre outros livros e em torno de outros livros)» (1991: 40). Mário de carvalho também assevera a pertinência desta actividade e não recusa a sua aplicação:

«Esta história baseia-se num antigo rimance popular. Nos romanceiros de Garret (sic) e Teófilo encontram-se várias versões, com nomes diferentes: «Conde Alberto», «Conde Alves», «Silvana», «Conde Alarcos», «Conde Yanno», «Conde Iano», etc...

Preferi chamar-lhe «O conde Jano». (*O Conde Jano*, 1991: 85)

«Para *Um Deus Passeando...*, eu li tudo o que tinha à mão sobre aquela época. Muitos dos pequenos episódios que aparecem no livro são tirados de livros clássicos. Há várias ideias que são do Marco Aurélio (...). Depois, tive o cuidado de verificar as datas, os acontecimentos, com a preocupação

¹ Veja-se, a este propósito, Dana del George (2001: 46; nota de rodapé 3): «*The Estrangement of the Past: a Study in the Origins of Modern Historical Consciousness*, de Anthony Kemp: «The tradition can be defined as everything that a present generation receives from the past. This constitutes the valid and true, the substantial body of knowledge. Everything, therefore, that is possible to know is already known, and all knowledge is available by the method of consulting the tradition. Tradition accumulates by denying its own accumulation, by declaring its innovations to be ancient and original. The result is a cognitive timelessness. (p. 79).»

de, no caso de transgredir ou de cometer algum anacronismo ou erro histórico, que fosse por opção narrativa e não por ignorância. (...) Praticamente todas as palavras e frases desse livro foram passadas por uma peneira, ou para serem rejeitadas, ou para serem alteradas, ou para serem assumidas.» (Carvalho, in Cotrim, 1996: 48)¹

Pozuelo Yvancos chama a atenção para o facto de, nos romances contemporâneos, a alusão ou a citação literária referenciar modelos estilísticos «que se remedan sin esconder su artificio, antes bien, haciéndolo patente es una constante en una literatura finisecular particularmente “revisionista”» (2004: 52). Robert Burden (*in* Bradbury e Palmer, 1980: 134) refere que, na contemporaneidade, surge um grande interesse por todas as formas de intertextualidade, e alega que a paródia tem sido distinguida como um modo de imitação, na esteira da conceptualização subversiva da dualidade paródica, como crítica mordaz ou respeitosa, a que alude Linda Hutcheon. Constatamos, destarte, que a intertextualidade – a herança cultural do passado – não é relegada, mas transformada e reequacionada, ironicamente, como faz notar Darío Villanueva (*in* Ingelmo e Cartelle, 1994: XI-XII).

Segundo os preceitos de Annick Bouillaguet (1996: 67), a diferença entre o estatuto da citação canónica e o da citação paródica não é tão importante como poderia parecer, numa primeira abordagem. Na sua óptica, a citação paródica é uma variante da primeira:

«Le recours, en littérature, à la citation canonique, suppose le déplacement d'un fragment du texte premier dans un texte second. L'opération induit nécessairement un changement de contexte, qui ne peut qu'altérer le sens premier. Lorsque cette alteration est consciemment recherchée, et que le détournement est flagrant, la citation devient parodique. Ce supplément de valeur tient donc à l'intention du citateur (qui implique un changement de nature pragmatique) et à une intensification de la recontextualisation (une différence de degré).» (*Ibidem*)

¹ Atente-se nas palavras proferidas por Robert Burden, “The Novel Interrogates Itself: Parody as Self-Consciousness In Contemporary English Fiction”, in Bradbury & Palmer, 1980: 149: «(...) all of these things contribute to a narrative system which establishes the mosaic of a world and its culture authenticated by various reality-effects, and by a prose style which imitates the literature of that period and elaborates its view of historical and social reality.»

Bouillaguet (1996: 68) propõe, ainda, uma classificação, em duas categorias, para o que considera como as formas da citação paródica: 1) esta classe reagrupa os fragmentos em que o significado é conservado; 2) o significado sofre uma ligeira modificação/ alteração, que se verifica não apenas no sentido, mas também na forma.

Nas obras do escritor em análise, poderemos afiançar, neste âmbito, várias ocorrências citacionais. No romance-matriz, cita-se Maria Velho da Costa, facto que remete, de forma paródica, para a noção pós-moderna da relatividade das convicções, das verdades e dos sentimentos, porque não há certezas, quanto aos momentos – diversos e múltiplos – de chegada, mas os pontos (interiores) são sempre de partida – «Que devassados os mares todos são interiores, qual este profuso petalado ponto de partidas.» (MARIA VELHO DA COSTA, «Da Rosa Fixa», in *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996a: 13). Na esteira do sarcasmo queirosiano, sobejamente conhecido, a propósito do Portugal medíocre que descreve, Mário de Carvalho destaca a burocracia como um dos factores do atraso cultural português e chega a evocar o revolucionário Ega, para quem o país, antiquado e obsoleto, deveria ser invadido, pelos castelhanos, e apenas teria absolvição no ressuscitar «do génio português». Comparemos as críticas efectuadas por ambos os romancistas:

«É que eu saturado me sabia de livros e de certidões e de documentos de papel e de pergaminho e de pedra, devassados numa rotina, que apenas perfazia um labor que encomendado me tinham.» – (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 19)

«– (...) se bem me recordo das minhas noções de História, o Estado nesta altura ocupava-se de coisas sumamente importantes, como as guerrilhas institucionais, o preenchimento de lugares, a sustentação da burocracia... e não lhe sobrava tempo para se ocupar de questões tão mesquinhas e insignificantes como a da miséria dos cidadãos...» (*E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, 1996: 138)

«A barafunda burocrática em que o coronel Lencastre se envolveu para comprar e registar a casa, é digna, só por si, de um túrgido romance, trágico, e de desassombrada denúncia social. (...) O que sucedia é que o trato dos registos desde os bisavós era duma tortuosidade caótica, para não dizer enchavelhada, termo mais ao ponto da ruralidade de que se tratava. Aqueles livros eram o pasto, o gáudio e a delícia de todo o burocrata que os farejava. Há ocasiões em que Portugal merece ser amaldiçoado. Quando toca a papéis, argueirices, complicações, autoritarismozinhos, sadismozinhos, há que varrer. Eu era

mesmo capaz de dizer: invadir. Seiscentos australianos, quarenta suecos e trinta e dois japoneses punham isto na ordem em menos dum fósforo.» (*Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, 2003: 141)

«Às tantas, apresentou-se um polícia, muito novo e rosado, vestindo uma *t-shirt* impregnada de slogans americanos, a inquirir com expressões especiosas, como «ofensor corporal» e «objecto cortante/ perfurante», se o queixoso era capaz de reconhecer algum dos indivíduos. Mostrou-lhe fotografias, num álbum com folhas de plástico que dificilmente se despegavam umas das outras e foi paciente, atencioso, embora não parecesse acreditar que a diligência viesse a dar resultados exteriores à burocracia.» (*A Sala Magenta*, 2008: 22-23)

«Durante o percurso, Arnaldo consolidou, no íntimo, a gratidão para com Bárbara por tê-lo poupado à assembleia de condóminos, com todos aqueles zelotas das portas-a-trancar-a-horas-certas e das actas em triplicado com remessa para o Ministério Público e conhecimento ao presidente da Câmara.» (*A Arte de Morrer Longe*, 2010: 121)

«Antes da fase do divórcio, de que anteviam maçadas burocráticas e tortuosidades jurídicas, ocupavam-se com os termos da sua própria separação física e material.» (*Ibidem*: 14)

Na obra de Mário de Carvalho, encontramos uma interacção semiótica endoliterária e autoautoral, no âmbito da categorização palimpséstica que nos propusemos analisar. No entanto, os seus textos apresentam, igualmente, uma relação dialógica heteroautoral e heterotextual. No que concerne ao proclamado labor da escrita, o autor em análise assume que os seus livros são minuciosamente trabalhados, alterados e remexidos, embora pareça terem sido redigidos a uma pena. Afiança-o a propósito de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* e de outras obras:

«Foi um grande esforço. No entanto, se o vir... Eu penso que é um conseguimento não se notar que deu tanto trabalho. Os antigos tinham a expressão “cheira a óleo” para dizer que se notava que a pessoa tinha estado a trabalhar à luz da lucerna até às tantas, ou seja, que se notava o esforço. Oxalá que não se note o esforço, que não cheire a óleo.» (Carvalho, in Ferreira, 2003: 50)

«Demora muito tempo a gestação de cada um dos seus livros? Imagino que possam ser diferenciadas entre si...»

Varia bastante. O Conde Jano esteve parado durante nove anos, sem escrever uma linha.

(...)

Um *Deus Passeando pela Brisa da Tarde* demorou de três a quatro anos e foi muito elaborado, muito medido, refeito e montado.

A Paixão do Conde de Fróis estava para ser uma novela, mas foi ganhando densidade e transformou-se num romance.» (Carvalho, in Porto, 1996: 88)

«Mas depois há também o duríssimo confronto com as palavras. Não exagero se lhe disser que praticamente todas as palavras de um livro – mesmo de um livro que aparece nos interstícios de outra coisa, como é o caso de *A Arte de Morrer Longe* – são verificadas.» (Carvalho, in Marques, 2010: 37)

Muito embora algumas narrativas de Mário de Carvalho apresentem, não raro, a criação de mundos possíveis, alternativos ou fantásticos, em certos livros, o autor invoca o estatuto da verosimilhança preconizado por Aristóteles, designadamente no que concerne aos textos de cariz histórico:

«[P.C.P.] *Os clássicos latinos, Suetónio, Tácito, Petrónio, Luciano, Celso, estão entre os seus autores predilectos. Em que medida foi a sua leitura decisiva para situar na Roma antiga a acção de Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde e de Os (sic) Quatrocentos Mil Sestércios?*

[M. de C.] Foi necessária para confirmar os dados que são mencionados no livro. Eu procurei ser fiel ao célebre pacto de verosimilhança e de credibilidade com o leitor. Se tive que fazer uma ou outra escolha narrativa que envolvem um qualquer anacronismo, preferi fazê-lo por opção e não por erro ou ignorância.» (Carvalho, in Porto, 1996: 52)

O narrador do romance *A Paixão do Conde de Fróis* procede a intervenções irónicas, aludindo a discursos que denotam o conhecimento dos grandes mestres clássicos:

«O parlamentar espanhol tinha feito das conversações com o conde de Fróis um relato muito ao seu jeito. Descrevera-o como um jovem maníaco, sanguinário, com os seus quês de Calígula e Heliogábalo. Deu a entender – desaforando miseravelmente a verdade – que por um triz não tinha sido fuzilado, a um canto das muralhas. E contava, como se as tivesse dito na ocasião, grandes tiradas, veementes, dignas de Cícero ou Plutarco.» (1993: 151-152)

Mas a noção intertextual surge, também, nas obras do escritor em análise, como forma paródica e irónica. No romance *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1995: 9), destaca-se a relevância da integração da epígrafe retirada do Génesis – «...Aperceberam-se de que o Senhor Deus percorria o jardim pela frescura do entardecer...» (*Génesis*, 3,8), como forma de subversão irónica e paródica – vários são os elementos e notações premonitórios que antecipam a queda – de Lúcio, o homem, e de Adão, o Homem; aquele deus passeava-se, calmamente, pela brisa da tarde, mas este périplo, contextualizado, perde as notações eufóricas, revestindo-se de características que raíam o trágico, pelas dissensões e o derramamento de sangue (cf. Constâncio, 2007).

Na obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, a epígrafe de Anrique da Mota serve de estratégia que previne o(s) leitor(es) da parodização de um universo quotidiano, em que ninguém vive descansado ou feliz – «*Mas por quysto queu querya/ nunca foy nem há de sser/ gram trabalho he vyuer*» (2003: 9)¹. Se atentarmos na epígrafe inicial, não é estranho cotejá-la com o desfecho do romance, que termina sob a égide do desespero e da amargura, mas também da paródia, pelo contraste verificado entre a trágica humilhação que o coronel vivencia e o nível de linguagem empregado pelo narrador e pelos animais:

«– Olha para isto, viste o gajo?

– Livra! – respondeu o melro, que também as tinha ouvido perto, a zunir.

O coronel Bernardes continuou a varrer as árvores, num virote saltaricado de folhas e ramagens, até o carregador se esgotar. Deixou que o coronel Amílcar, com suavidade, lhe tirasse a arma aquecida.
(...)

Nelson Lencastre esmaga o pai renitente contra o peito num amplo, pesado e terno abraço:

– Papá!» (2003: 226-227)

Ao subverter os cânones do labor da escrita, remetendo-os, como Garrett, para o domínio da «receita literária», parodia-se, similarmente, a figura do escritor, despótica, mas

¹ A Propósito desta obra, refere Mário de Carvalho (in Pires, 2004: 21): «E o livro também está carregado de memória literária, a começar pela recuperação de um velho poema do Anrique da Mota, poeta e dramaturgo dos séculos XV e XVI, um homem do Cancioneiro de Resende, que glosa o mote então muito em voga: «Grande trabalho é viver.» Ou pelo exemplo de Mofina Mendes, a mulher que em Gil Vicente transporta um pote de azeite, vai cantando, bailando e fazendo grandes projectos com o seu pote de azeite até que este acaba por ser derrubado.»

com autoridade e estatuto. Esta ocorrência está bem patente na obra *Contos Vagabundos*; no conto *Três personagens transviadas* – «Em circunstâncias difíceis como esta, não há nada como recorrer a um perito. Telefonei a um amigo, que é escritor. Atendeu mal-disposto, porque foi acordado. É um escritor dos diurnos, nove às cinco.» (2000: 13). Um outro exemplo desvela o jogo paródico e subversivo com que se encara o trabalho da escrita. A paródia intertextual pode, também, surgir como um paradigma que desmistifica a ilusão mimética, ao questionar o processo de escrita ou, simplesmente, ao desvendá-lo (cf. Sklodowska, 1991: 170). No romance *A Sala Magenta* alude-se a Aquilino Ribeiro e a uma adaptação cinematográfica da obra *A Casa Grande de Romarigães* (2008: 135). Trata-se de um projecto fracassado, que Gustavo não conseguiu realizar. Referem-se, ainda, obras de autores conceituados, como Émile Zola (*ibidem*: 89), ou autores cujas obras constavam da biblioteca dos pais de Gustavo e de Marta – Júlio Diniz, Rebelo da Silva, Silva Gaio, Anatole France ou Romain Rolland (*ibidem*: 147) –, acentuando-se, destarte, a sapiência e o conhecimento literário do autor em análise.

Em epígrafe a *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, Mário de Carvalho cita Camilo Castelo Branco, numa interferência do narrador, que refere não conseguir alhear-se de tecer comentários ou divagar, na narração diegética – «*Sinceramente, não sei corrigir-me do vício das divagações.*» (*O Amor De Salvação*; *ibidem*, 1996: 8). Muitas das obras em análise sancionam e corroboram esta afirmação do narrador camiliano, que não consegue expor a diegese de forma breve, objectiva e distanciada:

«Regresse-se a Joel Strosse que se agita ali perto e, muito enervado, passeia em círculo pela sala, com as mãos atrás das costas. Eu gostava de ter escrito «mede a sala a grandes passadas», mas francamente, receio que o leitor já tenha lido isso em qualquer lado. A quem escreve, faz sombra esta barreira constante, eriçada de farpas, daquilo que outros mais expeditos ou temporãos escreveram antes.» (*Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, 1996: 50)

Outros excertos documentam a paródia e a subversão direccionados ao(s) narratário(s). Nas obras *A Arte de Morrer Longe* e *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, deparamos com algumas divagações, utilizadas para certificar o jogo da ficção narrativa e

para clarificar certos conceitos, relativos ao domínio lexical e semântico, pelo recurso a certos vocábulos, que o autor destaca:

«Era deste jaez (feliz palavra árabe, cada vez menos usada e cujo significado vem em todos os dicionários e bela expressão tão rafada em tempos de letras mais bojudas, que qualquer escritor, com uma única excepção, hesitaria em usá-la), era deste jaez, dizia (fórmula de repetição também recuperada do arsenal literário e que se destina a evitar que a atenção do leitor se distraia e comece a pensar noutras coisas, nanja no essencial), dizia (embora antes seja meu dever chamar a atenção para este magnífico «nanja», que não é de origem japonesa, mas sim de etimologia facilmente descortinável) e tendo-me eu esquecido da continuação da frase vou retomá-la, desde o início com vossa licença.» (*Arte de Morrer Longe*, 2010: 49)

«O professor Óscar Lopes já nos deu um magnífico estudo sobre o «assim». Este «pá», ao que sei, aguarda ainda o exame ilustrado e frio duma grande cabeça. Lá chegaremos, acho. Admiremos, para já, de ouvido, a beleza e a simplicidade daquela vogal aberta que parece estalar com a oclusiva «p», como uma sonora bolota a saltar no lume. Quanto à semântica, o que me entristece é virem-me dizer que a Língua Portuguesa é desmunida de capacidade de síntese. Neste simples «pá» do coronel Bernardes há uma mistura de gáudio, de reconhecimento, de descrição, de desconfiança, de alarme, que não se encontra nos falantes dos demais idiomas, com excepção das crianças de peito.» (*Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, 2003: 215)

Este jogo parodístico também pode inverter-se, como podemos verificar na citação que se apresenta, que serve para contrariar os preceitos supramencionados, obviamente sob a égide da ironia. O narrador tece comentários e realiza divagações, alegando, paradoxalmente, que esse estilo não é o seu, porque, assumindo-se um escriba, ao narrar uma história, é «franco» e conta «logo tudo»:

«Tentação enorme, ó experiente leitor, de parar aqui e mudar de foco. Fazer actuar o efeito de deferimento. Emanuel estarecido, na expectativa, sem pinga de sangue, por onde andarão os cães horrendos? E mudar de capítulo, passar para São Jorge do Alardo, ou Lisboa, e o leitor ansioso, a procurar nas páginas mais adiante, a querer saber se Emanuel foi estraçalhado pelos cães, ou se lhe apareceu, pendurada ao alto, aquela figura divina e providencial que costuma desviar-lhe os caminhos. Mas eu não sou um escriba manipulador, especioso em ganchos (...) e outros artifícios para prender a

atenção do narratário. (...) Vozes se levantarão contra os meus processos tão cristalinos de limpidez e boa intenção. Eu sou franco, não há arcas encouradas, digo logo tudo.» (*ibidem*: 60-61)

O escritor realça, ainda, noutro trecho, que a Literatura não necessita dos cânones de verosimilhança proclamados por Aristóteles, para reclamar um estatuto de ontologia. Por isso, as regras internas de uma obra podem ser modificadas ou subvertidas. É, sem dúvida, o que sucede no episódio final de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, a que já fizemos alusão, por outros motivos, mas que invocamos, novamente, porque o narrador do romance parodia as normas literárias da produção textual. Para o bem das personagens, aventa-se a possibilidade de subversão da tessitura narrativa – «Porque insistes, nesta emergência (...) em cumprir com as exigências de verosimilhança?» (2003: 225).

No epílogo da obra que se situa no Beco das Sardinheiras, o autor referencia, ironicamente, o seu gosto pela Literatura erudita, em detrimento da Literatura menor, e parodia a situação, diante do espanto das suas personagens, que exigem mais atenção e mais histórias. Recorrendo à utilização da célebre expressão de Fernão Lopes, replica, às personagens – «Eu cá gostava era de escrever assim coisas grandiosas como o *Gilgamesh*, a *Odisseia*, a *Moby Dick* e não os pequenos casos do Beco das Sardinheiras e da sua arraia-miúda, não desfazendo.» (2004: 85). E, realmente, Mário de Carvalho, num elevado grau de intertextualidade literária, efectua, não raro, descrições pormenorizadas, recorrendo aos verbos que sugerem a audição ou a visualização, tão frequentes no cronista de D. João I:

«(...) fitando muros e cantarias, sendo raro deambular preciso e calculado com o desta mulher que vedes.

Some-se agora numa porta e entra em casa de baixo tecto, penumbrosa, em que com esforço se distinguem, mais claros porventura, olhos de gente em volta, sentada em mobília tosca que para ali está, e atravessa, no mesmo passo, o salão largo que as janelas quadradas não adregam alumiar, e penetra noutra câmara, inda mais escura e outra de seguida, sempre de quarta ao ombro, sem morigerar passo.

E depois de um corredor negro, esclarece-se a câmara das traseiras, com nichos nas paredes visíveis em que há estátuas (...), e por aqui, sem detença atinge a mulher umoutra porta ogival que dá para um labirinto de ruas em que prossegue, sem abrandar ou estugar passo (...).» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 131)

Para ilustrar outras possibilidades de análise, recorremos, anteriormente, aos discursos de Linda Hutcheon (1978), em que a crítica menciona que a paródia se desenvolve nas sociedades que revelam alguma sofisticação cultural. Parece-nos oportuno invocar, neste âmbito, a intertextualidade paródica efectuada por Fernando Venâncio, a propósito do escritor que temos vindo a abordar. No conto intitulado *Ah, bom Kotter*, inserido na obra *Último Minuete em Lisboa*, refere-se que o criado inglês de Kotter fica perplexo com a forma indigna como falam muitos ministros, jornalistas ou locutores de televisão. Ao criticar as aberrações cometidas pelos portugueses, contrapõe o estilo de Kotter, para quem os níveis linguístico e semântico de uma língua devem ser defendidos com um afecto particular. Venâncio invoca a autoridade de António Vieira e de Mário de Carvalho como exemplo paradigmático de escritores cujo estilo revela uma mestria rara e uma sofisticação singular:

«Para já, vai-nos embalando a sua toada límpida, e todavia quase insustentável, tecida como lhe sai no mais severo da nossa escrita e no mais estouvado da nossa fala. Rara mestria, a deste escritor seguro e folgazão, ponderado e reguila. Um passo de dança de António Vieira com Mário de Carvalho, se me faço entender.» (2008: 48)

Ao procedermos à análise de episódios bíblicos associados ao dia do *Juízo Final* ou à forma como a imagética ocidental é, iconicamente, representada na tradição católica, verificámos a parodização inerente aos processos figurativos que Mário de Carvalho utiliza. No entanto, o diálogo intertextual com os textos bíblicos é, também, utilizado, de forma subversiva e magistral, no conto *O Conde Jano*.

Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, o nível de intertextualidade também se verifica com obras como o *Satyricon*, de Petrónio; na passagem escolhida por Mara, que o escravo lê, em véspera de julgamento (1995: 296), acentua-se, parodicamente, a noção de que o orador que não «usar» e «abusar» da verve retórica, não convencerá nenhum auditório¹. No livro *A Arte de Morrer Longe* invoca-se, de igual modo, a obra de Petrónio,

¹ Cf. Petrónio (2000: 12-13): «Com efeito, se não disserem o que agrada aos juvenzinhos ‘ficarão’, como diz Cícero, ‘sozinhos nas suas salas de aula’. É o que sucede com os parasitas nas comédias: quando pretendem ser convidados para jantar nas casas dos ricos, a sua primeira preocupação consiste em descobrir o que julgam ser mais agradável aos seus ouvintes: é que só conseguirão o que desejam apanhando, por assim dizer, as orelhas na armadilha; de igual modo, o mestre de eloquência que não fizer como o pescador e não puser na ponta dos

aludindo-se às virtualhas descritas no jantar de Trimalquião; há referências aos jantares do Hotel Central, patentes *n'Os Maias*, de Eça de Queirós; às obras de Gogol ou de Pantagruel, comparando-se, por oposição, à canja de péssima qualidade que a mãe de Arnaldo cozinhara. A intertextualidade está, igualmente, presente no romance do conde de Fróis, onde é citado o *Sermão da Sexagésima*, do Padre António Vieira, na epígrafe inicial: «...havam de achar homens homens, haviam de achar homens brutos, haviam de achar homens troncos, haviam de achar homens pedras (1993: 7), onde se alude, de forma paródica, à verve oratória dominicana da sua época (século XVII); não adianta fazer-se discursos com o intuito de modificar a deliberação divina – «A que vem isso de as sentenças dos homens ditarem o que Deus há-de fazer?» (*ibidem*: 103). Os homens são «brutos» e «pedras», porque as palavras que os pregadores anunciam não são as de Deus, mas meras palavras.

No romance ocorrido em Tarcis deparamos, frequentemente, com a inserção ou evocação de textos *no texto*. São disso exemplo a citação de Virgílio, retirada de *As Bucólicas*¹; a citação de Horácio² (1995: 13); e a citação de Terêncio³ (*ibidem*: 162). O recurso às citações ou às alusões manifesta um suporte ideológico-cultural correspondente à época em que se insere a personagem principal, que se movimenta num determinado e preciso contexto histórico. No decorrer da análise romanesca, constatamos que a melancolia de Lúcio é, de imediato, desvelada, ao citar-se Cícero e Horácio – a inclusão destes autores na obra intensifica o desterro, a incerteza do futuro e a ideia de envelhecimento, cujos motivos ocuparão parte do romance. A alusão filosófica (exoliterária) a Cícero acentua a noção de exílio – no *Dos Deveres* foca-se a frustração adveniente do afastamento involuntário da vida pública, pela escassez do *negotium*. Alude-se, também ao *labor agricolae* («Sou um senhor da terra, sou um romano» – 1995: 16), elogiado por Catão, Horácio, Virgílio, Magão ou

seus anzóis o engodo que sabe ser apreciado pelos peixinhos ficará, sem esperança de apanhar alguma coisa, longas horas no seu rochedo.»

¹ « – Por si mesmas, as cabras virão trazer a casa os úberes tensos de leite, e aos leões, enormes, não temerão os rebanhos... Por si, o teu berço espalhará mimosas flores. Morrerá a serpente e a erva venenosa, falaz, morrerá.»

² «Não consigo comprazer-me desta mediocridade dourada, pese o convite e o consolo do poeta que a acolheu.»

³ Carvalho, 1995: 136: «Nada do que é humano me é estranho»; cf. Félix Gaffiot (1959: 751): «homo sum, humani nihil a me alienum puto»; *apud* Terentius, *Hautontimorumenos*, 77.

Plínio-o- -Antigo¹. Lúcio invoca, ainda, o célebre axioma horaciano da *aurea mediocritas*, fazendo contrastar o ser e o parecer a que aludem os ironólogos da contemporaneidade, e fazendo acentuar a sua condição de exilado. De facto, embora Lúcio defenda os preceitos estóicos da tranquilidade da alma e se enquadre num ambiente campestre e bucólico, não consegue ocultar a melancolia e as agruras a que o exílio o forçara. Também pertencem a Horácio os vocábulos enunciados por Lúcio, ao acordar Máximo Cantaber: «“Não raro, o bom do Homero dormita!”» (*ibidem*: 129)². Muito embora os versos do vate latino surjam com com ligeiras modulações, estão, igualmente, presentes no conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, onde se referencia que esta guerra teve lugar devido ao adormecimento de Clio, a musa da História – «O grande Homero às vezes dormitava, garante Horácio.»; parodicamente, o narrador atesta que «infelizmente, não são apenas os poetas que se deixam dormir. Os deuses também.» (2009: 25):

«Assim aconteceu uma vez a Clio, musa da História que, enfadada da imensa tapeçaria milenária a seu cargo, repleta de cores cinzentas e coberta de desenhos redundantes e monótonos, deixou descair a cabeça loura e adormeceu por instantes, enquanto os dedos, por inércia, continuavam a trama. Logo se enlearam dois fios e no desenho se empolou um nó, destoante da lisura do tecido. Amalgamaram-se então as datas de 4 de Junho de 1148 e de 29 de Setembro de 1984.» (*Ibidem*)

No livro *A Arte de Morrer Longe* relata-se a confusão que precede os murros dados pelo frágil Arnaldo ao fortalhaço Quintão Malpique, desconfiado de que o almoço com a Dr^a Cintialina havia sido congeminado pelo exuberante grandalhão. Parodicamente, invoca-se a trama que os deuses tecem, no destino e, tal como sucede com a deusa Clio, deixam amalgamar as linhas – «Mas a questão não tinha ficado por aí. Foi um daqueles dias de atabalhoamento dos deuses, lá em cima, quando tropeçam ou se distraem e começam a cruzar linhas e a encaroçar as tintas.» (2010: 93).

¹ Na sua obra *As Geórgicas*, Virgílio tece um encómio à tranquilidade da vida campestre, bem como aos trabalhos agrícolas. Vide *As Geórgicas*, II. 513-535, in Maria Helena da Rocha Pereira, *Romana*, 1986b: 130. Do mesmo modo, no prefácio ao seu trabalho *Da Agricultura*, Catão procede a um forte elogio dos homens ligados à terra, base da sustentação de Roma (*Ibidem*, p.11).

² Cf. vv. 358/359: «et idem/ indignor quandoque bonus dormitat Homerus» – «e não posso deixar de indignar-me todas as vezes que dormita o bom Homero», in Q. Horácio Flaco (1984). *Arte Poética*. Tradução de M. Rosado Fernandes. 2ª edição. Lisboa: Editorial Inquérito.

Pela boca de Lúcio Valério Quíncio ou de Mara, no romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, Mário de Carvalho cita outros modelos clássicos, como a *Ilíada*, de Homero, ou a *Eneida*, de Virgílio. Ao ser atacado pelos cães de guarda de Lentúlio Magarefe, quando se preparava para efectuar a cobrança da dívida, o ardiloso Marco do conto *Quatrocentos Mil Sestércios* recita duas estrofes da *Eneida*; este episódio invoca, obviamente, ainda que subtilmente, o conhecimento da lenda de Orfeu, que encantava as feras, com o seu mavioso canto. A cena surge, contudo, parodiada, porque, ao invés de amansar as feras, pelo dom da palavra, mostrou-se mais eficaz o «poder de pontapés» (1991: 17) a que o jovem teve de recorrer, para sair ileso da situação. A alusão à obra de Virgílio é, também, inserta no conto e parece antecipar, de forma subtil, o logro de que Próculo sairá vítima. Marco queixara-se que Próculo o hospedara, na sua *villa*, e que o roubara. Ao ser violentamente interrogado, e ao ser obrigado a pagar uma avultada soma ao *optio*, a determinada altura, ironicamente, Marco faz interseccionar o mundo lendário com o universo romanesco (remetendo para a *ekphrasis*):

«– Eu sou um homem estimado. Usam a força bruta contra mim. Mas tenho por mim o direito...

Olhou, a medo, às esconsas, mas não lhe prestámos qualquer atenção. Muito teso, a meu lado, de queixo levantado, as fivelas do capacete apertadas, o *optio* mantinha-se numa tesa posição de sentido. Os seus olhos pardos dardejavam fixamente o fresco da parede em frente que representava um Eneias sofrendor, transportando Anquises às costas, com Tróia a arder em fundo.» (*Quatrocentos Mil Sestércios*, 1991: 60)

A concatenação entre o universo romanesco e o lendário, pela intertextualidade, surge, similarmente, no triste episódio em que Máximo Cantaber, desesperado, parece incluir-se na trágica cena em que figura Príamo, como anteriormente realçámos.

Outras referências às obras clássicas surgem, também, em obras de temática contemporânea, como o «cronovelema» *A Arte de Morrer Longe*, quando o narrador estabelece uma comparação (paródica), entre a cegueira dos humanos, na contemporaneidade, que ignoram as mudanças do curso da vida, tal como os troianos ignoraram as palavras proferidas por Cassandra e os seus vaticínios:

«É a sina dos homens serem sistematicamente traídos pelos caprichos da realidade. Ainda que advertidos por qualquer Cassandra da marcha das coisas, não deixariam de proceder às cegas, como é próprio da sua natureza, servil a um destino escrito não sei onde.» (2010: 13)

Noutro passo, alude-se à queda de Tróia, a propósito da fúria com que o agente desapareceu, após a admoestação que a mãe de Arnaldo lhe fizera, por aquele lhe passar uma multa, ignorando todos os outros carros que também se encontravam estacionados debaixo do sinal. Com o desenrolar da narrativa, e apesar de se afiançar, ironicamente, que «Caiu Tróia, mas não em cima do carro da polícia que se afastou a toda a velocidade.» (*ibidem*: 41), o agente chegou a ser suspenso, pela acusação que a senhora apresentara, na esquadra, a propósito da diferenciação no procedimento. Quando é confrontada com a suspensão disciplinar, com privação de vencimento, do agente Gervásio Escarrapacha, a mãe de Arnaldo assevera que não pretendia uma punição tão severa, mas o comissário replicou que a lei é para cumprir. Com a formalização da queixa, a decisão transitara em julgado: «– Minha senhora, *dura lex, sed lex*.» (*ibidem*: 43).

É também sob a égide da intertextualidade com a Antiguidade clássica que a obra apresenta Arnaldo a contemplar, na casa materna, os objectos de arte existentes numa sala «sempre muito composta, de linhas, cores e volumes sabiamente equilibrados.» (*ibidem*: 25). Na pormenorizada descrição, o narrador ironiza o descontentamento do filho, relativamente ao jovem companheiro da mãe – o citado Gervásio Escarrapacha. Numa focalização interna, despertada pela observação de um crachá prateado, pertencente à Polícia de Nova Iorque, parodia-se a presença do objecto naquele local, aparentemente tão sóbrio – «num fundo de veludo azul, sobre a cómoda marchetada, destoava da *Leda e o Cisne*, *Orfeu nos Infernos*, e remadores de trirreme, que aspergiam uma atmosfera arcádica ou nostálgica em torno do polimento do piano.» (2010: 25).

No conto *Yasmina e os seus amores* refere-se que, ao ver a doutora Yasmina desorientada, quando confrontada, em simultâneo, com todos os seus apaixonados, no museu, o professor Dautzig arrancou a vassoura das mãos do guarda Yussuf «e fez um estardalhaço homérico.» (2000: 111).

Douglas Muecke (1970; 1976) faz uma chamada de atenção para as situações de ironia, que podem consistir no facto de uma personagem, no teatro, ser manipulada, sem

que disso tenha noção; no desconhecimento de quem se é e no descobrir-se a família; em passar por ser outra pessoa; estar desmascarado; estar desatento/ inconsciente da sua real situação; estar inconsciente de que outras personagens no palco detêm um conhecimento superior ao seu (vítima); uma personagem mostrar-se confiante no futuro, quando a audiência já detém conhecimentos que lhe permitem saber que a sua sorte será nefanda. A ironia, pelo *renversement*, está bem patente no episódio em que Marco, o herói indolente e ardiloso de *Quatrocentos Mil Sestércios*, há-de ser bafejado pela Fortuna, e nem ele próprio esperava que lhe sobreviesse um futuro tão auspicioso. Outra referência classicizante consiste na alusão feita à obra de Sófocles, *O Édipo de Colona* (1991: 20), em que se parodia, de novo, a personagem; de facto, a oposição entre a imprudência de Marco e o modo leviano como vive contrastam, em larga medida, com a tragédia que sobreveio ao rei tebano. O discurso do narrador institui-se, também, como irónico e paródico; a obra referenciada encontra-se «em péssima cópia, de papiros mal prensados» (*ibidem*: 20), mas o decide lê-la, e chega a sentir uma autocomiseração, por estar fechado, em casa, dedicado aos livros. À semelhança do que sucede no romance decorrido em Tarcis, nesta pequena narrativa, Marco, o herói pícaro, invoca a horaciana *aurea mediocritas*, contrapondo essa vivência calma, serena e idílica à sua, repleta de comportamentos repreensíveis:

«Assim devera eu estar, em comunhão com os simples deuses agrários, cultivando-me e cultivando a minha mediania dourada, sob o pipilar dos pássaros, em vez de repoltreado num triclinio escuro, passado de bêbedo, a balbuciar incoerências, a rir de facécias patetas, a apostar desvairadamente e a esquecer-me dos quatrocentos mil sestércios que lá jaziam, indefesos, em dois sacos de couro, sob o meu catre desalinhado.» (*Quatrocentos Mil Sestércios*, 1991: 27)

No Livro de Tebas, o narrador procede a uma subtil descrição, que deixa entrever a influência homérica, concernente à descrição do escudo forjado por Hefesto a Aquiles, um dos expoentes máximos da *ekphrasis*¹:

¹ Amy Cook (2007: 127): Grant Scott assevera que no exemplo clássico mais conhecido de *ekphrasis* – a descrição homérica do escudo de Aquiles – a *ekphrasis* tende apenas para mostrar o mundo antigo, desde a imensidão cósmica aos detalhes específicos de um lugar partilhado ou uma cultura mitológica.

«Em todos os elmos, e em grande diversidade, há inscrustações várias de trabalhos retorcidos que representam flores e frutos e plantas, entrelaçados com grande engenho.

No couro, foram gravados motivos geométricos, em fiadas já meio-sumidas e nunca com cor, em que o triângulo é figura prevalente, mas também o semicírculo e o trapézio.

Todo o ferro baço é complexamente lavrado de encaracoladas volutas, as mais volúveis.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 56)

«Pôs também uma leira amena, terra fecunda,
ampla e três vezes arada; nela muitos lavradores
conduziam as juntas para aqui e para acolá.
Quando davam a volta ao chegarem à meta do campo,
acorría um homem a pôr-lhes nas mãos uma taça
de vinho doce como o mel. (...)»

«Pôs ainda uma vinha bem carregada de cachos,
bela e dourada. Negras eram as uvas
e segurou-as em toda a extensão com esteios de prata.

(Homero, *Ilíada*, XVIII. 541-546; 561-563; in Lourenço, 2007: 383-384)

A alusão ao escudo do herói grego está também presente no conto *Há bens que vêm por mal*: «O homem trajava à civil, casaco de alpaca, esbranquiçado, sobre uma sumptuosa camisa de entrançados floridos mais complicados de descrever que as volutas do escudo de Aquiles.» (in *Contos Soltos*, 1986: 41).

Existem, similarmente, relações dialógicas com intertextos exoliterários, ou interacção semiótica estabelecida com textos exógenos ao sistema semiótico literário, como as estabelecidas com a filosofia estóica. Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, o grau de intertextualidade com os *Pensamentos* de Marco Aurélio é extremamente significativo, na medida em que os conselhos que dá ao jovem Lúcio traduzem, quase literalmente, alguns dos pensamentos do imperador-filósofo. O próprio autor o reconhece, como referenciámos.

Outras referências bíblicas, como as citações de Isaías, referidas por Mílquion ou Iunia, Cantaber, atestam a oposição *Romanitas/ Cristianismo* nascente: «não escondo o meu rosto dos que me afrontam e me cospem»...» (1995: 162); «– “O lobo e o cordeiro – anuncia Isaías – se apascentarão juntos, e o leão comerá palha como o boi, e o pó será o alimento da serpente.» (*ibidem*: 204). O duúnviro procura contrariar estes axiomas, recorrendo a citações dos cânones literários clássicos, como a de Terêncio («Nada do que é humano me é estranho» – *ibidem*: 136) ou a citação de Virgílio:

«– Por si mesmas, as cabras virão trazer a casa os úberes tensos de leite, e aos leões, enormes, não temerão os rebanhos... Por si, o teu berço espalhará mimosas flores. Morrerá a serpente e a erva venenosa, falaz, morrerá. A esmo há-de nascer o amomo da Assíria...» (*ibidem*: 204)

Esta citação marca a impressão de *carmen* poético, acentuando a oposição demencial de Iunia à lucidez do magistrado, que encara a nova religião como mais uma das seitas orientais a «ser engolida» pelos tempos. Virgílio dedicou a IV Bucólica ao cônsul Asínio Polião, porque os últimos anos da República haviam sido muito conturbados e o consulado do protector das artes fora associado a uma era de prosperidade¹. Lúcio tenta contrariar as concepções de Iunia, atentando em imagens campestres da literatura clássica que remetem, igualmente, para uma regeneração social, mas que não tem de ser associada à nova religião. O escritor referencia, também, um anedotário do imperador Cláudio, *A Tyrrenica* (*ibidem*: 14-15), que o narrador lê apenas para «entreter o tédio»; alude a Hesíodo; Proserpino profere um discurso sobre Magão, interrogando-se sobre o valor dos seus tratados de lavoura; as referências a Tibério Graco e a Plutarco referem que Pôncio produzira um elogio fúnebre a Trifeno, apropriando-se do discurso daqueles (*ibidem*: 33); a alusão a Demóstenes denota a importância das *recitationes* (*ibidem*: 29); as referências constantes à mitologia do panteão greco-latino opõem-se aos elementos bíblicos ou religiosos, como a Carta do Pastor Hermes e a obra de Mateus (*ibidem*: 289), que o magistrado encontra no espólio das buscas aos cristãos, aquando do julgamento.

¹ Asínio Polião inaugurou, em Roma, a prática das *Recitationes*. A criança a que se alude nesta bucólica está associada aos seus filhos – ao mais velho, Asínio Galo, ou ao mais novo, Salonino. Cf. Maria Helena da Rocha Pereira, “Reflexos Portugueses da IV Bucólica de Virgílio”, 1986a: 63-85.

Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, no momento em que os decênviros decidem informar Lúcio das decisões que haviam tomado e, pela boca de Ápito, Ihas faziam anunciar, ocorrem a Lúcio palavras de Spurina a César: «“acautela-te dos idos de Março!”», quando o magistrado vislumbra o punho da adaga que o decênviro trazia escondida, à cintura (1995: 266). A utilização deste velho axioma pressagia a traição de todos aqueles homens ao duúnviro, tal como acontecera a César, que fora aconselhado por Spurina a ter cuidado nos idos de Março, enquanto imolava uma vítima¹. No final da obra, ainda que ironicamente, Scauro felicita Lúcio pela defesa da cidade, «“digna de um Cincinato”» (*ibidem*: 273). Esta alusão remete para uma famosa lenda, relatada por Tito Lívio, na obra *Desde a Fundação da Cidade*, onde se narra o episódio de Lúcio Quíncio, um homem arrancado ao *labor agricolae* para salvar a *res publica*, regressando, triunfante, aos seus afazeres campestres² (Cf. Constâncio, 2007: 78-85).

Quando o senador Calpúrnio admoesta o duúnviro, no supracitado romance, fazendo-o recordar-se da importância da união entre a classe governante e a plebe, invoca a máxima de que a filosofia é um capricho e de que nada serve («*primum vivere, deinde philosophari*»); censura, inclusive, o imperador, Marco Aurélio, ironizando e asseverando que até «Os deuses devem estar incomodados, com o excesso de filosofia.» (1995: 192). Esta noção é, parodicamente, reiterada quando, na obra *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, Glinka considera que o mais importante é ter o estômago cheio, depois, então, filosofa-se e solucionam-se os problemas que possam surgir:

«– Alto, senhores professores! – repetiu Glinka de mão na anca. – Primeiro vive-se, depois filosofa-se. Como é que diziam os outros?

– *Primum vivere deinde filosofari* – sussurrou Ruppert timidamente.

– Ora aí está, essas coisas... – e Glinka alteava a voz, muito autoritário. – Vamos mas é discutir isto tudo em frente dum bife, que se o intelecto tem exigências, mais exigências tem o físico.» (1996: 158)

Como largamente fazem notar os teóricos do pós-modernismo, desde Patricia Waugh (1984) a Darío Villanueva (1994), passando por Umberto Eco (1993), a intertextualidade

¹ Vide Suetónio (1973). *Os Doze Césares*. Lisboa: Presença, 46-47.

² Vide Tito Lívio, *Desde a Fundação da Cidade*, III.26.7-11 (in Pereira, 1986 [1976]: 214).

constitui um diálogo paródico com uma herança cultural do passado, que não se relega, mas que se transformada e reequaciona, ironicamente. Invocamos, a este propósito, o diálogo heteroautorial que se intersecciona entre os romances *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, de Mário de Carvalho, e *Marco Aurélio. Diis Manibus*, de Mário de Sousa Cunha. Ambos têm lugar na Roma antiga, sob o Império de Marco Aurélio. No prólogo, o discurso *in ultimas res* narrado por Lúcio Valério Quíncio testemunha uma dorida experiência da guerra e o herói invoca que a paz fora restaurada e que as estradas das Hispânia estavam seguras, mas deixa entrever uma certa melancolia e uma certa desconfiança e temor, face ao devir: «O que passou, passou? Deixem-me cultivar esta despreocupação, a ilusão de que o mundo seguirá para sempre imperturbado e imperturbável, após um desassossego passageiro na sua ordem.» (1995: 17). Mário de Sousa Cunha (2004 [2003]) confessa a sua admiração especial por Lúcio e afiança o seu estatuto ontológico:

«Ao contrário dos outros, – de quase todos os demais –, Lúcio Valério deve a existência e a sua relação com o imperador Marco ao talento de um escritor. Mário de Carvalho deu-lhe vida no seu belo romance *Um Deus passeando pela brisa da tarde* e agora ele existe. Nada é mais natural, por isso, que o príncipe romano se lhe refira nos seus escritos. («Varia», in 2004: 362)

A propósito da intertextualidade, citamos um excerto paródico – mas reverencial – que, num livro de Fernando Venâncio, se institui. Na obra, assiste-se ao encontro de Florbela Espanca e Mário de Carvalho, e coteja-se o estilo das duas grandes autoridades da Literatura de língua portuguesa que são o autor em análise e o memorável José Saramago:

«Aliás, concluí-se, a admiração celeste pelo escritor andava generalizada, parecendo assente que Mário de Carvalho, àquela distância da velhice, trazia já um pé no empíreo. Dizia Florbela:

– Você é o único – vá lá, quase o único – a permitir-se auto-ironias numa terra de sisudos, e os deuses apreciam isso. Aí está porque quis conhecê-lo de perto. O Apeles, digo-lhe, não perde uma sua. E depois repare: não é a auto-ironia que salva a um tipo. Há mesmo fulanos «convencidos», que conseguem ter alguma graça. Não sabem suficientemente que a têm, e é isso que os mantém. Agora o seu caso... Mas ó Mário, com franqueza. Não se vai pôr a corar, pois não?» (*O seu chá, mana*, in *Último Minuete em Lisboa*, 2008: 73)

«Pus-me a ler, esta semana, uma novela de Mário de Carvalho. Alguém escrevera (não anotei onde nem quem) que a *Paixão do Conde de Fróis* lembrava a linguagem de Saramago. Quis averiguar. (...) Pouco vi, porém, que justificasse grande aproximação. Sem dúvida, Carvalho é, também ele, recuperador, cheio de inventiva, de uma toada arcaizante. Mas os caminhos dos dois separam-se no ponto onde Mário de Carvalho envereda por um burlesco infatigável (que já deu a pequena grande jóia *Era uma vez um alferes*) e onde Saramago investe, com peso e medida, nos refinamentos da sátira e nos estímulos do discernimento.» (*Que farei com este livro?*, *ibidem*: 91)

No conto *Era Uma Vez Um Alferes* refere-se que o capitão «considerava a guerra e a violência como as motivações mais arraigadas do espírito humano. Desde sempre e para sempre.» (1984: 33). Delirante e convicto desta verdade, citava Xenofonte, Salústio e Clausewitz, «com boa memória e muita largueza.» (*ibidem*: 34). O alferes, maravilhado com tanta erudição, escutava o capitão pronunciando, à inglesa, a obra-prima de Flaubert, mas desconhecia um célebre poeta da sua nação:

«O alferes ouvia, ouvia-o, e admirava-se daquela erudição. Recordava o capitão, dias atrás, a pronunciar Madame Bovary à inglesa (Ma'am Bow'v'ry) a propósito de um livro na prateleira, e a perguntar a um dos médicos que citava Manuel Alegre («Quem me dera em Lisboa»): – quem é esse fulano? E sentia pena de não vir a viver o suficiente para aprofundar estas discrepâncias da alma humana.» (*Ibidem*)

Não nos parece anódina, esta alusão à *Canção com Lágrimas*, de Manuel Alegre. De facto, a sua presença antecipa, ironicamente, a morte do alferes, que há-de concretizar-se¹. No conto *A Última Cavalgada*, também situado em África, alude-se à crítica literária e à literatura portuguesa, exemplificadas nos romances policiais e nas revistas *Seara Nova* e *Vértice*, que o narrador levava, para entreter o tédio.

¹ «(...) Porque tu me disseste quem me dera em Lisboa/ Quem me dera em Maio. Depois morreste/ com Lisboa tão longe ó meu irmão de Maio/Que nunca mais acenderás no meu o teu cigarro. (...)

Porque tu me disseste: quem me dera em Maio/ porque te vi morrer eu canto para ti/ Lisboa e o sol. Lisboa viúva (com lágrimas com lágrimas)./ Lisboa à tua espera ó meu irmão tão breve (...).» – Manuel Alegre (2000: 103).

6.2. A Princesa Salomé e a Infanta: Sob o Signo da Paixão (Demencial) e da Morte

Segundo estudos efectuados por Ramón Menéndez-Pidal (1968), *O Conde Alarcos* remonta a um longo rimance jogralesco castelhano, constituído por cerca de 428 octossílabos. Trata-se de um rimance de Pedro Riaño, muito divulgado, em Castela, em 1454, e conhecido em Portugal cerca de 1550. Carolina Michaëlis (1934) alude ao romance da Infanta Solisa e do Conde Alarcos, glosado por Baltasar Dias, em 1537, provavelmente em quintilhas. Alarcos ofende a honra da família real e, por razões que considera de Estado, o monarca obriga-o a executar a esposa. O ambiente fúnebre é introduzido logo no primeiro verso, pelas notações alusivas à tristeza que domina a infanta, recriminada pelo pai, el-rei, por comportamento indigno – «*vuestra honra es ya perdida..., por mala sereis tenída*». Alarcos surge dividido entre a honra a um compromisso familiar e a obediência ao monarca, que, por instigação da infanta, exige a morte da rival, para consumir núpcias com o conde, mesmo sabendo-o pai de dois filhos.

A segunda parte do rimance apresenta Alarcos já decidido a cometer o assassinato, para honrar a sua linhagem, perante o monarca, ainda que a condessa lhe suplique que a poupe. Debalde, porém. Alarcos declara à esposa que ela tem de morrer «enantes que venga el dia»; mata-a, posteriormente, em segredo e dissimula a sua morte, tentando fazê-la parecer natural. Ao preparar-se para a morte, a condessa despede-se dos filhos e dos objectos e dá de mamar ao filho menor. Ouvem-se, depois, os sinos, e, prodigiosamente, a voz do filho lactante, que, surpreendentemente, anuncia, a morte da infanta (Cf. Constâncio, 2004). Quanto à presença do jogralzito, embora apareça e desapareça, num passe de mágica, parece situar-se no mesmo plano ontológico que Jano, pelo que não parece ser encarado como um elemento anacrónico ou irreal (cf. Yvancos 2004: 81)¹. Se perspectivarmos a presença da figura como um ser metafórico, podemos enquadrá-lo no plano do onirismo ou do psiquismo, funcionando como a voz de uma consciência com deveres de vassalagem para com o Rei, impelindo Jano a cometer o crime.

¹ Cf. Irene Freire Nunes, "O tempo mítico na literatura arturiana", in Meneses, 2001: 282-283 [273-292]: «A noite é pois esse *tempo interior* onde se insinua o que está inscrito no imaginário, individual e colectivo. Por intermédio da voz se revela o sentido do que está escrito nos livros, história sagrada ou passado mítico, mas também o que está escondido na consciência individual e que a luz do dia impede de ver.» p. 286: «O mar leva ao que está oculto, sumerso, inclusivamente no interior de si mesmo.»

Como foi minuciosamente analisado em *Paixão, Aleivosia e Morte, em O Conde Jano, de Mário de Carvalho* (Constâncio, 2004), na sua obra, o escritor em estudo procede a um desenvolvimento temático ou *amplificatio*, relativamente aos romanceiros, de onde resulta uma complexificação do enredo:

«Penso que, sem querer ser imodesto, consegui dar a atmosfera terrível da tragédia daquele Conde Jano e consegui fazê-lo em poucas páginas e de uma maneira muito própria e concisa: alterando a história, pois tornei-a mais sinistra, mais trágica. Coloquei o Conde Jano sem saída absolutamente nenhuma.» (Carvalho, in Cotrim, 1996: 44-45)

Não é despendiêda a transição de um texto em verso, de tradição popular oral, para uma forma erudita, em prosa; Genette define esta metamorfose como «transmodalização». A alteração da estrutura verbal implicou, também, ao nível da sintagmática diegética, a criação de segmentos narrativos alheios aos romances tradicionais; a criação de várias outras personagens e de diferentes espaços; o aumento da duração temporal e o recurso, com frequência, no início dos capítulos, à descrição ambiental, pela voz de um narrador extradiegético e onisciente. São também criadas novas sequências narrativas: faz-se regressar Jano das cruzadas do Oriente; a Infanta, obcecada, decide encontrar-se, secretamente, com Jano, coadjuvada pela aia; el-rei ordena, subtilmente, ao bispo, uma ideia que solucione o caso; Jano pede auxílio ao eclesiástico; a condessa fica excitadíssima, com a oferenda do rei; Jano ausenta-se do lar; durante a sua errância, aparecem-lhe os cavaleiros do rei e o jogralzito; quando regressa a casa, fica alienado; morre, por fim, a condessa, às mãos do esposo:

«Mário de Carvalho mantém, magistralmente, a cor epocal medieval, pelo ambiente palaciano minuciosamente descrito; pelo vocabulário e a sintaxe arcaizantes utilizados pelo narrador; pelo discurso das personagens e pelo recurso a motivos exóticos e raros, como o lenço de seda vermelho que o conde oferece à infanta ou a bacia de ouro que há-de carregar a cabeça da esposa de Jano. O emprego do nome próprio do conde como título e a utilização da fórmula “Conde Jano”, com a supressão da preposição “de”, indiciam a antiguidade do nome, proveniente da degeneração do vocábulo grego *Ιωαννης*, ou do latim *Joannes*, como assevera Garrett, no *Romanceiro*.» (Constâncio, 2004: 8)

Apesar da intertextualidade verificada com a tradição popular luso-castelhana, o conto demonstra um particular grau de intertextualidade com o episódio bíblico de Salomé.

Cansinos-Assens (1920: 9:)¹ alerta para o facto de o episódio evangélico da dança e da decapitação, narrados por São Mateus, por São Marcos e pelo historiador profano Flávio Josefo, ter inspirado a literatura universal. A versão de São Mateus é a mais concisa e a menos elaborada artisticamente, «la matriz prieta y henchida de las transfiguraciones estéticas posteriores»; a versão de São Marcos «es más explícita y muestra ya un franco conato de entonación literária que nos permite coordinarla en la serie de las obras que examinamos, para las cuales sin duda dió el plan y el escenario.» (Cansinos-Assens, 1920: 11-12).

Embora muitas das versões conhecidas do episódio se baseiem na versão de São Marcos, Cansinos-Assens afiança que nenhuma reflecte a rectificação efectuada por Flávio Josefo, o famoso historiador hebreu, segundo o qual a acção dramática não se desenvolve com a clareza e a celeridade que parecem ajustar-se às «tiránicas unidades aristotélicas» e incita-nos a ver na crónica dos Evangelistas «la rudimentaria elaboración estética de una tradición popular y como la primera opción para convertir en argumento literario un episodio histórico.» (1920: 13). Conforme anuncia Flávio Josefo, o festim em que a Princesa Salomé bailou a sua dança, mortal e fascinante, celebrou-se em Tiberíades, lugar que distava da fortaleza onde se encontrava João Baptista, de tal forma distante que a sangrenta cabeça do Nazareno nunca poderia ser mostrada aos comensais, numa bandeja de prata, como um fruto raro².

Cansinos-Assens declara que a figura de Herodes Antipas está delineada com rasgos de indecisão e cobardia, atitudes que ressaltam das suas próprias acções verdadeiramente históricas, analogia com que deparamos na obra de Mário de Carvalho, ao vislumbrarmos a

¹ Vide, a este propósito, o trabalho encetado por Eliane Robert Moraes – “O peso da cabeça”, in *O Corpo Impossível*, 2002: 27-38: a efabulação do episódio bíblico remonta a meados de oitocentos. Mário Praz vai buscar a sua origem ao poema *Atta-Troll*, de Heinriche Heine (1841), que deriva da tradição popular, convertendo-se numa espécie de paródia das *Escrituras*.

² Para Cansinos-Assens (1920: 14-15), a versão de Flaubert é a mais objectiva, a mais fiel e a mais cingida ao texto inspirador. Flaubert procedeu, neste texto, com o mesmo escrúpulo e o mesmo respeito, relativamente à verdade histórica, com o mesmo grau de verosimilhança que encontramos nas suas obras arqueológicas de cenário dilatado: a sua *Herodías* é uma simples ampliação do episódio evangélico, em que se prolongaram as linhas fundamentais: «En la obra de Flaubert, como en la historia verdadera, tiene el aire de una gran matrona antigua, ávida de imperio y digna de él (...).»; pp. 44-45: a Salomé de Wilde está completamente destacada do seio materno. Tem uma vontade avassaladora e, por isso, o poema tem o seu nome; «(...) cuando danza ante el Tetrarca, ya sabe lo que ha de pedir en recompensa de su danza maravillosa. (...) Todo, en el poema wildeano, nos relaciona con el sexo, nos envuelve en alusiones eróticas, nos atosiga con sugerencias del sangriento rito virginal.»

figura do velho rei – «El-rei estava na torre de menagem e, pensativamente, contemplava o seu reino de uma janela», desejando, intimamente, «que o conde nunca mais chegasse.» (*O Conde Jano*, 1991: 109). Ao escutar a filha, indignado, ainda procura chamá-la à razão, sublinhando a frivolidade das promessas feitas por Jano, no passado, e apelando ao bom senso a que a obrigava a sua condição real: «– Em nome de Deus vos rogo, senhora, que me não torneis com esse desconcerto!» (*ibidem*: 99). Nesta unidade temática, verificamos um elevado grau de intertextualidade entre as duas personagens, que não desejam a morte aos inocentes, mas são compelidos – pela paixão, ou pelo amor filial – a ordenar o crime. Aliás, é curioso notar que a afeição dos monarcas há-de tornar-se um instrumento magnífico, relativamente ao tríplice desejo feminino: a paixão da Infanta, a ambição de Herodíades, e o narcisismo de Salomé, a virgem indecisa, que tudo fará para seduzir o rei, instigada pela mãe, ignorante do seu próprio destino e que, segundo Cansino-Assens (1920: 43), «ignora lo que pide. Formula su demanda con el mismo tono incrédulo con que los niños piden una estrella.» Também neste âmbito, poderemos estabelecer uma comparação entre Herodíades e a Princesa, na perspectiva da elaborada e maquiavélica decisão – o gérmen da morte cria-se nos seus pensamentos e todas as outras personagens são evidenciadas como simples «ministros da sua vontade fatídica». De facto, são ambas obstinadas e o gesto mortífero não é realizado por si mesmas, por estar vedado às mulheres, mas ambas sabem mover-se para dar evidência ao seu tácito desígnio¹.

Parece-nos, contudo, bastante pertinente a alusão passional verificada entre o Conde e a Infanta, presente nalgumas versões da tradição castelhana-portuguesa, que não poderemos olvidar. Muitas versões tradicionais, de proveniência espanhola ou portuguesa, referenciam oferendas recíprocas, no passado, ou manifestações amorosas, como sucede nas versões 163. *D. SILVANA* (Vasconcellos): «Que já me viu em anágua – debaixo da verde *olia*.»; ou na versão 148. *D. SILVANA* (Vasconcellos), em que a infanta não olvidou «beijos» e «abraços d’algum dia».

¹Cf. Cansino-Assens (1920: 18). Veja-se, também, a este propósito, o trabalho desenvolvido por Eliane Robert Moraes, 2002: 30: A partir do século XIX, o mito de Salomé uniu-se irremediavelmente à maldade: «as duas últimas décadas do século se renderam aos apelos imaginários da mulher fatal, deixando-se fascinar pelas histórias das grandes cortesãs, das rainhas cruéis e das pecadoras famosas. Dalilas, Cleópatras, Evas, Elenas, Circes e Armidas proliferam nas artes e na literatura finiseculares, a anunciar a funesta dança da filha de Heródias.»

No conto *O Conde Jano*, o narrador expõe o discurso da Infanta que, falando muito depressa, «atropelando as palavras», relata ao pai antigos beijos trocados com Jano e exhibe o lenço de seda vermelho que trazia sempre consigo, que lhe fora dado pelo nobre, antes da sua partida para as Cruzadas, intentando uma futura união. Mas Jano olvidara as brincadeiras passionais; a Infanta é que não. O trecho a seguir apresentado, ainda que de forma subtil e ténue, deixa entrever uma oposição dicotómica entre os códigos verbal (o domínio da palavra), o hermenêutico (do mistério) e o proiarético (o domínio da acção¹), instaurada por uma diferenciação de género. Anuncia-se, de facto, uma estrutura dual, representada numa consideração judicativa segundo dois modos de enunciação e entendimentos opostos – o da Princesa (feminino) e o de Jano (masculino), a que estão subjacentes o conflito entre a verdade e a fuga a essa verdade, traduzida no esquecimento². Mas o tempo passado e as emoções vividas oprimem a consciência à Infanta e transformam-na numa figura amargurada e alucinada, com pretensos motivos para a vingança:

– «O castigo dos infiéis, a fé desagravada...» Mais lembrais a filha do rei que vos governa, que a dona que vos estima?

O conde não encontrou resposta. Desabou-lhe a face, confundida, sobre a cruz vermelha do brial. Houve um instante de silêncio e de incomodidade. Teria a infanta mais que dizer, mas um qualquer sentimento de urgência inesperado e avassalador, levou-a a inquirir, num repente:

– Dizem que vos casastes...

E o conde respondeu, feliz pelo fim da interrupção:

¹ Cf. Ana Paiva de Moraes, “Tempo do *exemplum* e tempo da fábula: o presente possível em *Le roman de sept sages*”, in Meneses, 2001: 246 [241-256]: «A estrutura dual é igualmente apresentada no modo da diferença sexual, ao orientar a deliberação judicativa segundo dois modos de enunciação opostos, o feminino e o masculino, que estão subjacentes ao conflito entre verdade e mentira.»

A propósito dos agentes da narrativa, analisados na *Poética*, de Aristóteles, Paul Ricœur (1985a, t.I: 85) sublinha a pertinência dos comportamentos e dos valores transmitidos e veiculados pelas personagens de uma história, porque as personagens são dotadas de qualidades éticas, que as tornam nobres ou vis. Não há possibilidade de comportamentos neutros, na sua perspectiva.

² Alguns linguistas fazem notar, nos textos contemporâneos, essa dicotomia que se estabelece entre a emocionalidade e o tempo interiormente experienciado – cf. Fernanda Irene Fonseca (1992: 252): «O tempo linear, o tempo cronológico – pressuposto exterior condicionante da criação romanesca – vai dar lugar a um tempo *interiorizado* (...). Não preexiste ao romance, *emana* dele.»; cf. Maria Alzira Seixo (1987: 235): «(...) é inegável, o peso dos tempos idos que oprime a consciência das personagens; conforme o propósito estilístico assumido, esses tempos são conduzidos até ao actual, revividos por uma regressão do espírito ou mantidos em conflito com o presente que se processa, actuando sempre, de qualquer maneira, como estímulo ou motivo da criação romanesca.»

– Assim é, senhora, casado venho da Hungria.

De novo o silêncio se fundiu nas sombras, apenas aqui e além arrepelado pelo sopro do fogo que ardia na tocha.» (*O Conde Jano*, 1991: 94)

A tradição Ibérica brinda-nos com um episódio de antigos amores, em que a Infanta recrimina o conde, pelo incumprimento da palavra dada. Na *Lição Castelhana*, apresentada por Garrett, é o próprio conde Alarcos quem revela à esposa a transgressão em que incorrera, no passado:

– «Si bien lo mirais, condesa,

Ésa fue vuestra desdicha.

Sabed que en tiempo pasado

Yo ame a quien servía,

La cual era la Infanta.

Por desdicha vuestra e mía

Prometí casar con ella

Y a ella que le placía.

Demandame por marido

Por la fe que me tenía.

Puedelo muy bien hacer

Por razón y por justicia:

Dijomelo el rey su padre

Porque della lo sabía.» (1984: 72-73)

Existe uma antologia denominada *Romances Tradicionales* (1982), recolhida em Las Palmas, por Máximo Trapero, que suplanta todas as versões alusivas a prendas ou a promessas de amor. De facto, a versão intitulada *El Conde Alarcos* aponta no sentido da pressuposta perda da honra da Infanta, que se enamorara do Conde, e que privara com ele, num cenário bucólico e trovadoresco:

«– ¡Esse sí, mi señor padre,
Ése es el que yo quería!
que cuando estaba aqui en casa,
me amaba, siendo yo niña,
y nos medimos las piernas
con una cinta amarilla
y también nos dimos la manos
al pie de una verde oliva.» (1982: 37)

São Mateus refere que, induzida pela mãe, Salomé respondeu a Herodes: «Dá-me, aqui, num prato, a cabeça de João Baptista»; embora petrificado, de olhar aterrado, o rei ordenou que lha levassem e mandou decapitar João Baptista na prisão, devido ao juramento feito em presença dos convidados. Apresentaram-lhe, então, a cabeça, num prato, dado à jovem, que o levou à mãe (*Mt*, 14, 8-11)¹. No conto de Mário de Carvalho, para não contrariar a vontade da filha, o monarca exige que a cabeça da esposa de Jano lhe seja levada numa bacia de ouro, objecto a que se alude, também, na tradição popular, segundo verificamos em antologias recolhidas por Carolina Michaëlis de Vasconcellos (1934), Maria Aliete Galhoz (1987) ou Alexandre Lima Carneiro (1942). Por vezes, os romancistas apresentam versões deste episódio completamente insólitas, inesperadas e mesmo crudelíssimas, que passam pela exigência dos olhos, da língua, ou do próprio sangue da vítima: «– Traz-m’ a cabeç’ e o sengue» (171. *D. SILVANA* (i-a) – (Galhoz); «Traz-me a cabeça e a língua» (177. *D. SILVÂNIA*, (Vasconcellos)); «–Trazei-me aqui a cachola para eu amanhã jantar» (180. *CONDE ALARCOS* (*D. SILVANA*) (i-a) - (Galhoz); «– traz-m’ os olhos nesta bacia.» (135. *D. SILVANA* (Vasconcellos); «E tu me trarás a língua» (*D. SILVANA* - A. Lima Carneiro).

¹ Cf. *Mc*, 6-21-28: «Chegou, porém, o dia oportuno, quando Herodes, pelo seu aniversário, ofereceu um banquete aos grandes da corte, aos oficiais e aos principais da Galileia. Tendo entrado e dançado a filha de Herodíade, agradou a Herodes e aos convidados. O rei disse à jovem: “Pede-me o que quiseres e eu to darei”. (...) Ela saiu e perguntou à mãe: “Que hei-de pedir?” Esta respondeu: “A cabeça de João Baptista”. Entrando de novo, apressadamente, fez o seu pedido ao rei, dizendo: “Quero que me dê imediatamente, num prato, a cabeça de João Baptista”. O rei ficou consternado, mas, por causa do juramento e dos convidados, não quis recusar. Sem demora, mandou um guarda com a ordem de trazer a cabeça de João. O guarda foi e decapitou-o na prisão; depois, trouxe a cabeça num prato e entregou-o à menina e a menina deu-o à mãe.»

Cansinos-Assens (1920: 92-94) faz notar que o suplício da decapitação constitui o meio mais autoritário e perfeito de atribuir a morte a alguém, sublinhando que todos os outros meios de dar a morte são «imperfectos porque respetan la integridad del cuerpo de la víctima.» Assinala, ainda, que o «desprendimiento de la cabeza cercenada es semejante al desprendimiento de óvulo genésico, á los prolapsos del útero – otra víscera susceptible también de oblación – y al desdoblamiento del feto en la navidad.» (1920: 95):

«La cabeza de Juan el Precursor, cercenada sobre una bandeja de plata, viva de una vida suprema y póstuma, ensangrentada como una entraña, despojo fúnebre y erótico, criatura misteriosa y nueva; semejante al recién nacido que se muestra en un azafate, aún salpicado de la sangre materna, es un símbolo plástico de terrible fuerza que fascina y seduce á la mirada singular más que la frecuente y reiterada belleza de Salomé.» (*Ibidem*: 97)

As referências à Lua também surgem em Mário de Carvalho, tal como sucede nos romances, em que a precipitação da narrativa se instala quando é decretado, por el-rei, o prazo para o cumprimento da ordem, facto que acentua a intensidade dramática vivenciada pelas personagens envolvidas no crime: «– Antes que a Lua mude, cavaleiro...» (*O Conde Jano*, 1991: 111). Nos estudos preconizados na obra *Salomé en la Literatura*, Cansinos-Assens afiança que a presença da lua surge como augúrio funesto, como um espelho astrológico «que al mismo tiempo determina y refleja el destino de los protagonistas», alertando para a pertinência da relação estabelecida entre a lua e as paixões das personagens dramáticas, ou do seu erotismo (1920: 50-51). Gilbert Durand (1989: 198) sanciona esta noção e certifica que a maior parte dos autores que se interessam pelas teofanias lunares, «ficou admirada pela polivalência das representações da lua: astro ao mesmo tempo propício e nefasto».

Já após ter tomado conhecimento da vindicta real, horrorizado, Jano chega, enfim, às imediações de casa, no plenilúnio. Visivelmente abatido, debate-se consigo próprio, «agitado de febres e delírios» (1991: 125) e a Condessa, ironicamente detentora de uma força anímica excepcional, revela-se condoída pela insanidade do marido, que julga ter sido «tomado de demónio incubo» (*ibidem*), porque lhe perguntava insistentemente pela Lua.

Segundo Mircea Eliade, na Antiguidade, a Lua era uma deusa virgem, conhecida por uma tripla denominação – Diana, Ártemis e Hécate¹; refere, analogamente, que

«Se a modalidade lunar é, por excelência, a da mudança dos ritmos, não é menos a do eterno retorno cíclico; destino que fere e consola ao mesmo tempo, porque, se as manifestações da vida são bastante frágeis para se dissolverem de maneira fulgurante, são, no entanto, restauradas pelo “eterno retorno” que a lua dirige. Tal é a lei de todo o universo sublunar.» (1992: 239)

Em todas as versões onde aparece a decapitação de São João Baptista irrompe a impossibilidade da realização de uma grande paixão avassaladora, sem freios e que, por isso, elimina e faz desaparecer a ética, dando lugar a um crime hediondo. E é por isso que, na esteira de Cansinos-Assens, a presença da Lua se converte numa temática fundamental, na condução da narrativa diegética, deixando as personagens desalentadas e quase loucas – «Amor y crimen son las palabras de su estemma. Pero amor anormal; ilícito; amor que busca su consumación por el poder de los maleficios y que lleva en sí la idea de crimen.» (1920: 61-62).

À semelhança do desfecho flaubertiano, frio, trágico e bárbaro, que deixa o(s) leitor(es) absolutamente terrificado(s), o conto português termina, igualmente, sob a égide da ironia trágica e inesperada. O narrador de Flaubert menciona que, no instante em que surgia o Sol, no horizonte, dois homens enviados trouxeram a resposta aguardada, e revelaram-na a Fanuel. Seguidamente, mostrou-se o lúgubre objecto, sobre a bandeja, por entre os restos do festim, e um dos homens exclamou que João Baptista havia descido ao reino dos mortos para anunciar o Cristo vivente. E, após terem recolhido a cabeça de João, caminhando, dirigiram-se para a Galileia; como a cabeça era muito pesada, levavam-na alternando um após outro. O detalhe prosaico do carregar da cabeça revela, na nossa óptica, a grandeza trágica e concomitantemente hedionda do episódio.

¹ Cansinos-Assens (1920: 54-55) afiança que os anais mitológicos referenciam que, perante o doloroso parto de sua mãe, Latona, no momento em que dava à luz Apolo, fez votos de permanecer sempre virgem e nunca quebrou o juramento. Refere, também, a este propósito, que: «Y este voto no lo quebranta nunca (...). Aunque los cantos alternados de las noches de himeneo turbasen la serenidad de su vida activa y casta, aunque rondase tímida y ávida los umbrales de las alcobas, nunca sucumbió à la seducción de los tálamos floridos. Toda su vida sentimental se redujo al casto beso furtivo, puesto sobre la frente del dormido Endímion, si nos es que besó a si misma en aquella forma inmóvil, transida de luz. ¡Pavoroso misterio! La existencia de diosa eternamente virgen, es una constante alusión à los andrógynos.»

Confirmam-se, também, no conto de Mário de Carvalho, todas as referências ominosas, indiciadas pelo narrador; ao anunciar o capricho da Infanta, declarara, em diversas focalizações, que aquela filha do rei «nunca fora saudável» e que o monarca suspeitara «sempre das suas cores macilentas e da tosse mofina que persistia em sacudir-lhe os ombros magros e encurvados.» (1991: 98). El-rei chegou a crer que, em criança, a Princesa «não vingaria, tantos os achaques que por dias fiados a retinham no leito.» (*ibidem*). O final do conto sanciona as notações premonitórias expostas pelo narrador, terminando sob o signo da morte, ou da *thanatografia* – «Thanatographie», vocábulo que pedimos de empréstimo a Annick Bouillaguet (1996: 51).

Nos estudos efectuados por Pierre Schoentjes (2001: 50-52), relativos à ironia do destino, o investigador alerta para a relevância das simetrias e das transformações («*renversements*») que ocorrem às personagens, alterando, por vezes de forma trágica, as suas vidas. Os reversos característicos da ironia do destino ocupam um lugar central, na literatura de ficção. Homero¹ já notara estes reversos surpreendentes da Fortuna; os evangelistas também utilizam, regularmente, situações de repentina mudança². Convém, todavia, salientar que a mudança não implica, obrigatoriamente, um contexto trágico; o reverso pode ocorrer em qualquer sentido – o que é feio pode tornar-se bonito, como sucede com o patinho do conto de Andersen ou com a Cinderela³.

¹ Vejamos, a título de exemplo, este *renversement*, concernente aos deveres de hospitalidade e que ocorre na *Ilíada*, VI, 230-236:

«“Mas troquemos agora as nossas armaduras, para que até estes/ aqui saibam que amigos paternos declaramos ser um do outro.”

Depois que assim falaram, ambos saltaram dos carros:/ apertaram as mãos e juraram ser fiéis amigos./ Foi então que a Glauco tirou Zeus Crónida o siso;/ ele que trocou com o Tidida Diomedes armas de ouro/ por armas de bronze: o valor de cem bois pelo de nove.»

² Num dos mais profanos livros, no conteúdo e na forma, do Antigo Testamento, o de Ester, que em muito se aproxima da narração popular, podemos ler – *Est.* 9-1: «No duodécimo mês, chamado Adar, no dia treze do mês, data em que se cumpria o édito do rei e em que os inimigos dos judeus pensavam exterminá-los, aconteceu tudo ao contrário, e os judeus dominaram os seus inimigos.»; *Est.*, 9, 25: vingança dos judeus: «Mas Ester apresentou-se diante do rei, e este ordenou, por escrito, que o maligno projecto tramado contra os judeus, recaísse sobre a cabeça do seu autor e que este e o seus filhos fossem suspensos na forca.»

Cf. *Mt*, 26, 52: «Jesus disse-lhe: “Mete a tua espada na bainha, pois todos quantos se servirem da espada, à espada morrerão”.»; *Mt*, 23, 11-12: «O maior de entre vós será o vosso servo. Quem se exaltar será humilhado e quem se humilhar será exaltado.»

³ Relativamente à tragédia do Rei Édipo, trata-se da ilustração perfeita da ironia do acaso ou da ironia dramática, («*ironie du sort*»), para retomar a fórmula de Mme de Staël. Os anglo-saxões denominam-na «*tragic irony*» ou «*sophoclean irony*». Como a nomenclatura o define, este tipo de ironia provém do teatro, mas a sua

Atentemos na funesta descrição que, à semelhança de uma perspectiva cinematográfica, apenas focaliza o essencial, deixando o(s) leitor(es) sem palavras, recordando a aleivosia de que se queixara a Condessa. A composição da narrativa baseia-se, inicialmente, na exaltação do espírito heróico de Jano, que o torna uma figura fora do comum. Também a inserção da Condessa num episódio de índole familiar contribui para a atribuição, ao conto, de uma ambiência serena. Nos estudos operados por Douglas Muecke (1976), o teórico assinala que, do ponto de vista irónico, a inocência também é culpável, uma vez que a vítima da ironia é castigada, por não ter previsto que as coisas poderiam ser exactamente contrárias àquilo que idealizara. Ao supor que o já estabelecido é falso, provisional, a ironia afirma a lei da comutação, instaurando uma ambiguidade, não só psicológica, mas também moral¹. Ao interpretar a oferenda de el-rei (bacia) com um gesto de bonomia, o conto revela ao(s) leitor(es) uma visão irónica da existência, debelando as crenças e as esperanças da vítima. Esta imagem de ingenuidade inicial, por parte da Condessa revela-se, na nossa perspectiva, duplamente irónica, quando aliada à cegueira de Jano, perante os próprios erros cometidos, relativamente à Princesa. De facto, apesar da desgraça, o Conde nem se dá conta de que, também ele, é vítima de ironia. *O Conde Jano* termina com a dessacralização do herói, sob a égide de uma ironia sinistra, que adensa, de forma chocante, a concepção da trágica *vanitas vanitatum* da condição humana²:

«Da sela de Jano, a pequena altura, pende e balouça uma rede com uma bandeja de ouro e um embrulho redondo, manchado, de torvo burel.

prática não se limita a esse modo. Encontramo-la também transposta para o romance e consiste no facto de o(s) espectador(es) – ou o(s) leitor(es) – estarem conscientes de ocorrências que as personagens ignoram. Qualquer que seja o género, trágico ou cómico, a ironia apoia-se sobre o jogo das entidades escondidas.

¹ Na esteira do que afiançam os ironólogos, Jo Labanyi (1985: 149-150) declara que a existência da ironia nunca pode comprovar-se, de forma objectiva. Na sua óptica, o leitor pode intuir que o texto tem um duplo sentido, sem nunca disso estar seguro; a ironia obriga, por isso, a que se aceite a noção de insegurança. Na verdade, e ainda de acordo com Jo Labanyi, a dialéctica da ironia não opõe um termo falso a um termo verdadeiro, opõe dois termos, ambos válidos, em sentidos diferentes – «El espacio de la ironía nunca se puede llenar de significado, porque no está vacío, sino extrañamente lleno de significados irreconciliables.»; «La ironía se opone al sentido fijo y a la definición clara, para postular un mundo cuyo significado es relativo y ambiguo.».

² Cf. Constâncio (2004: 37): Semanticamente, o desfecho do conto remete para uma construção antitética, face ao início da diegese: «a um conde inequivocamente apresentado como herói, bravo e exemplar, no primeiro capítulo do conto, corresponde, no último, um Jano humilhado, “miseró e poltrão”, que, acossado, nada consegue fazer para evitar a catástrofe, impelido pelo destino, qual rei Édipo.»

O cavaleiro vai a chouto para o burgo, mas tão arqueado sobre o arção, tão desprendido de movimentos, que dir-se-ia levado por vontade da montada e abandonado da própria.

Não dá conta da desusada movimentação de peões, nem das roupagens de luto, nos grupos em volta, nem do dobre a finados, seco e pausado, nas torres sineiras.

Têm de se afastar um frade, com uma cruz e o viático e os seus acompanhantes, porque o conde se deixa ir de roldão. Ninguém tem alma para o interpelar, tão curvado, abatido e distante ele se mostra.

Nem parece ouvir os ecos do pregoeiro que grita:

– Luto, luto pela senhora infanta, que esta noite se finou...

Saía o sargento a procurá-lo. Deteve a montada. Deixou-o passar.» (1991: 131)

6.3. Outros Diálogos Intertextuais – Um Mosaico de Tradições

Os preceitos de Alejandro Herrero-Olaizola (2000: 71-85) alertam para a natureza híbrida do discurso utilizado nos trabalhos apelidados de pós-modernos, cujo discurso está sempre disposto e sujeito a uma última revisão. Não raro, a Literatura tradicional tem sido encarada como constituindo «os restos», as «sobras» ou o «detrito cultural» dos valores permanentes expostos na chamada Literatura séria – a Literatura erudita, canónica, culta e elitista. Muitos teorizadores consideram que a Literatura tradicional se evidencia numa posição ancilar, instituindo-se como dependente da Literatura canónica ou dominante, pelo que é designada como Literatura residual – logo, inferior, subvertida dentro do sistema (que é o mesmo) literário. Todavia, segundo Herrero-Olaizola, esta aparente menor importância da literatura popular pode ser posta em causa, porque a presença da literatura residual é necessária para validar a literatura canónica.

Patricia Waugh (1984: 82-86) salienta a importância da inclusão das estruturas temáticas ou formais da Literatura tradicional, na Literatura erudita, e Linda Hutcheon (1991: 173) atesta que, na metaficção historiográfica, «não são apenas a literatura (séria ou popular) e a história que formam os discursos do pós-modernismo.», acrescentando que «Tudo – desde os quadrinhos e os contos de fadas até os almanaques e os jornais – fornece intertextos culturalmente importantes para a metaficção historiográfica.»

No romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, o narrador cauciona-se este postulado, quando se refere que o imediato do navio era «Alto» e «aprumado», dando «uns

ares ao Corto Maltese, na sua elegância morena, mediterrânica.» (1996: 139). Noutro passo, referencia um episódio ocorrido no autocarro, em que a fuga da galinha do cesto de uma velhota deu azo a grandes alaridos e a muitos risos de gozo. Mas a velha «rompeu a fazer caretas», «naquelas faces moles e enrugadas», que fizeram lembrar ao narrador a figura do «Poppeye, impondo-se a Brutus, no palácio do gigante.» (*ibidem*: 98); no conto *Vaudeville*, ao aludir a Isabel, mulher de «voz áspera» e de «corpo desengonçado» (in *Contos Vagabundos*, 2000: 35), Gilberto compara-a, metaforicamente, à Olívia Palito; alude-se, igualmente, às aventuras do Tintim, no livro *Rumo à Lua (A Arte de Morrer Longe*, 2010: 97). No livro *A Sala Magenta* (2008) referencia-se uma colecção da Marvel, álbuns de Hergé (p. 27), o *Jornal de Letras* (p. 116) e o *Diário de Notícias* (p. 147); no conto *O Binóculo Russo* (in *Contos Vagabundos*: 2000), alude-se ao *Diário da República* (p. 48). A delicadeza de Marta, a irmã de Gustavo, compara-se «ao jeito de Katherine Hepburn, numa elegância discreta de tons *dégradés*, *tailleur* caro, bege» (2008: 25). Na obra *A Arte de Morrer Longe*, num jogo parodístico, em que o narrador convoca, ao(s) leitor(es) conhecimentos literários e culturais, ao referir-se ao jornal *A Corneta do Diabo*, «escrito por um tal Palma Cavalo, criação do grande Eça de Queirós» (2010: 96).

Pozuelo Yvancos (2004: 66-67) realça que não é em vão que alguns escritores de contos latino-americanos tenham, massivamente, obtido grandes êxitos. Tal facto deve-se à concatenação de uma tradição oral própria e ao facto de terem irmanado o conto «literário» com certos cronótopos e com motivos concretos do universo maravilhoso ou fantástico das tradicionais formas de narrar contos. Teóricos da actualidade, não deixam de assinalar, no romance contemporâneo, a tendência para mostrar, na sua estrutura, a ruptura da fronteira entre conto tradicional e conto erudito ou «literário», ao incorporar-se, na escrita de autor, grande parte dos recursos estilísticos e do universo semântico do conto popular ou tradicional. Yvancos (2004: 73) destaca, ainda, algumas características básicas, presentes no conto popular, cuja estrutura narrativa costuma adoptar uma modalidade narrativa de imparcialidade tonal e neutralidade radical, no que concerne ao tom e à sua não-intervenção, como se o «eu» narrativo fosse o portador da matéria narrativa e não o seu inventor.

A obra de Mário de Carvalho encontra-se repleta de elementos de cariz tradicional, quer no domínio temático, quer a nível estrutural. Já referenciámos que *O Conde Jano* revela

um elevado grau de intertextualidade, não apenas no domínio bíblico, mas também a nível do hipotexto tradicional que lhe está subjacente. O próprio escritor elucida que o conto assume uma interacção semiótica endoliterária intertextual com os populares Romanceiros Tradicionais:

«Tenho uma novela (que é um conto longo) que trouxe nove anos na cabeça sem escrever uma linha. Tinha-a lido no *Romanceiro Popular*, de Garrett, de Teófilo Braga. E tinham-me ficado dois versos do “rimance”: “Chorava a Infanta, chorava, chorava e razão havia”. Durante nove anos pensei nesta história.» (Carvalho, in Jeremias, 2000: 32)

Apesar das alterações estabelecidas no conto, em termos estruturais e semânticos, não passa despercebida a influência popular, tal como sucede com outras obras do escritor. Das figuras, à sintaxe, ao léxico utilizado, à alteração e recorrência proverbiais, não é anódino analisarmos em que medida surge, nas obras em estudo, essa feição popular ou tradicional. Os narradores dos contos tradicionais exteriorizam a narração da matéria sem chegar a reivindicá-la, podendo, neste âmbito, narrar o mais fantástico e disparatado discurso, sem ter de o justificar e sem proceder a modificações, quer no tom, quer no gesto, características que podemos encontrar na obra *O Conde Jano*: «E dizem que não foi de somenos o que nesta ocasião, se escarmentou...» (1991: 112).

Outra das particularidades relativas aos contos tradicionais consiste numa temporalidade frequentemente situada em épocas distanciadas, como costumam indicar as formas convencionais de início dos contos – «Era uma vez...». Todavia, mais importante que um passado (mais ou menos remoto) é que, ao contrário das ficções romanescas realistas do século XIX, que costumavam iniciar-se com uma datação temporal que inscrevia os acontecimentos na História, os contos populares ou tradicionais pertencem a passados indeterminados. Iniciam-se, muitas das vezes, imitando a retórica inicial da oralidade lendária: um pregoeiro, na rua do mercado (lugar da oralidade do conto tradicional), refere, com chamamentos muito retóricos e contínuos, apóstrofes, socorrendo-se de anáforas repetitivas, típicas da oralidade do conto (Cf. Yvancos, 2004: 78). N’ *O Conde Jano* institui-se uma parodização intertextual com os romanceiros tradicionais, ao concatenar-se a literatura erudita e tradicional.

Saliente-se, ainda, que as categorias referenciadas surgem, também, denunciando a sua origem – o conto inicia-se com a inclusão, em cada unidade capitular, de uma epígrafe, constituída por um dístico em redondilha maior, retirado do hipotexto, facto que permite manter o tom do romancista. Em termos de localização temporal, o narrador reporta-nos para uma temporalidade indeterminada – «Mal o Sol começou a querer pôr-se» (1991: 87). No que concerne à espacialização, também sabemos que a acção tem início no pátio do castelo. No final do conto, a morte da Infanta é anunciada por um pregoeiro, que grita: «– Luto, luto pela senhora infanta, que esta noite se finou...» (*ibidem*: 131).

Debrucemo-nos, agora, sobre a existência de seres maravilhosos, como o Diabo, nas obras do autor em análise. Na tradição popular portuguesa, esta figura gosta de arranjar sarilhos aos mais incautos, no entanto, revela-se crédulo e chega a deixar-se enganar por Deus. Ana Paula Guimarães (2004: 21) afiança que o Zarapelho – um dos nomes por que é conhecido – pode ser convocado pelas bruxas, à meia-noite, numa encruzilhada; gosta de conversar, de jogar às cartas e de ganhar o jogo. Na antologia *Contos da Sétima Esfera*, o Mafarrico encontra-se numa tasca, em San Pelayo, numa taberna. Enquanto um amigo do narrador esperava transbordo, ficou a beber *tequilla* e a jogar ao *Modelo* (jogo de cartas a dois) com o Diabo, que surge antropomorfizado, e cuja descrição serve, ironicamente, para desconstruir a imagem da mitologia ocidental, que o apresenta como um ser medonho, terrífico e falacioso:

«Nessa noite, o meu amigo jogou com o diabo, que se apresentava sob a forma de um marujo hirsuto, baixo e grosso, de dente de ouro e idioma compósito. O meu amigo sabia que o outro era o diabo porque chispava faíscas o tampo de mármore sempre que o roçavam os cotovelos peludos do seu adversário.

Tanto bebeu o diabo que entrou a perder e a fazer confidências. No último jogo, apostou um segredo que sabia e a derrota levou-o a cumprir a indiscrição.» (*As três notícias do diabo*, 1990: 101)

Na obra *A Arte de Morrer Longe* invoca-se, ironicamente, o conto *A Bela Adormecida*, como sinédoque de ruína ou de desentendimento conjugal – «O apartamento estava silencioso quando chegou, numa paz espessa de palácio de Bela Adormecida, ala dos criados.» (2010: 32). No livro *A Sala Magenta* alude-se aos contos tradicionais, pela voz de Gustavo. Ao evocar um episódio passado há trinta anos, recorda que a irmã o agarrara, de

súbito, por uma mão; fê-lo com tanta agressividade que, inclusive, encostou o nariz ao do irmão. Gustavo relembra o episódio estabelecendo uma analogia com a brutalidade da bruxa de *Hansel e Gretel*, do Velho de *Sindbad, o Marinheiro*, ou de Pew, de *A Ilha do Tesouro* (2008: 40).

Também no domínio da fraseologia, Mário de Carvalho anuncia uma dívida incontestável para com a tradição popular, designadamente ao nível coloquializante, nos diálogos em que a oralidade está bem patente, nas fórmulas encantatórias, na utilização de expressões idiomáticas, na mistura dos provérbios ou na sua renovação – invertem-se e subvertem-se, ironicamente. No romance *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?* salienta-se um episódio da visita que Catarina, Glinka, Tânia e Ruppert fazem a Lisboa. Ao receber a gorjeta, o empregado, incrédulo, «mirava e remirava a efígie de Gago Coutinho, abrindo e fechando a boca como um peixe fora de água.» (1996b: 163). Na supramencionada obra *A Arte de Morrer Longe*, o narrador explicita, ironicamente, e de forma crítica, a significação de certas expressões utilizadas num país onde nada é certo, como «palavra de honra» a querer dizer «'tá bem abelha, eu bem te lixo» (2010 : 40), ou «não fosse o diabo tecê-las» (*ibidem*: 54). No romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, no subcapítulo intitulado «Lição do velho marinheiro sabedor», o narrador escuta, à noite, uma conversa, de que retém a admoestação: « – E fixa-me isto bem, cabeça-de-grão, que não passas da cepa torta enquanto baralhares desse jeito todos os calabres e os cabos» (1996a: 48).

Na obra *A Sala Magenta* sanciona-se o fracasso (e a angústia) de Gustavo, que, para além das frustrações amorosas, não consegue adaptar o romance *A Casa Grande de Romarigães*, de Aquilino Ribeiro, pelo recurso à utilização dos versos camonianos (ligeiramente modificados) – «Envergonhou-se de apresentar mais uma vez à irmã a imagem do fracasso, da falta de horizontes, do afundamento, do perdigão que perdeu a pena» (2008: 135). Na obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, pela boca do mocho, o autor expõe os versos heróicos do episódio do Fogo-de-Santelmo, com ligeiras modulações, no que concerne à visão que os bichos retêm do mundo. Andorinhas, flamingos, pombos-correios, cegonhas e patos bravos garantem, à ave que a terá é redonda e, numa discussão acesa com o melro, que duvida das palavras da passarada, o mocho afiança: «– Eles viram, claramente visto!» (p. 145). A propósito do celacanto, um peixe teleósteo, de grande

dimensão, importado do canal de Moçambique, diz-se que planava, no ar, acima sanefa de veludo antigo, escondendo a «cabeçorra achatada», «cor de burro quando foge» (2001: 100).

A propósito de *A Paixão do Conde de Fróis*, Maria Goreti Sequeira (1996: 104) faz notar que a passagem brusca ao nível popular se revela particularmente eficaz, contribuindo para intensificar «o efeito de degradação resultante da assimilação da personagem a registos» considerados menos nobres de linguagem – «Ora o fidalgo limitou-se a exclamar, alto e bom som: “Merda!”» (1993: 200). De facto, o nível de língua utilizado pelo narrador intenta ridicularizar a personagem, o que não surge como despidendo, se atentarmos nas observações tecidas por Dan Sperber e Deirdre Wilson, no artigo intitulado «Les ironies comme mentions», inserto na revista *Poétique*: «On sait que les ironies s’accompagnent volontiers d’un changement de registre d’expression.» (1978: 409).

«– Quem é que tem alma para o Inverno lá fora? Verá o senhor padre. O Inverno a chegar e eles a desandarem...

– Mas, ó mulher, para o Inverno ainda faltam seis meses!

– E que tem? O senhor conde aguenta-se, o senhor conde sabe defender-se. Ainda há bocado lhes deu uma tunda que foram todos a correr de rabos encolhidos.» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 138)

Ao parodiar a preocupação que Quintão Malpique denota pelos apoios ao cinema português, o narrador de *A Arte de Morrer Longe* transcreve um excerto, redigido pela própria personagem, colocada na Internet. O excerto documenta, de maneira surpreendente, a utilização de um nível linguístico popularizante e informal, nas redes sociais. O povo vai tecendo críticas aos cineastas, porque recebem apoios financeiros do Estado:

«Esses senhores o que querem é repimpar-se!!! É só mama!! Banquetes de lagosta, em Nice e em Cannes, aproveitando os favores do Estado e o dinheiro dos contribuintes. Isto é tudo sempre no poleiro, a chuchar no orçamento, à custa do Zé Povinho, e a gastar os nossos ricos carcanhóis com filmalhadas que ninguém percebe nem ninguém vê. Topam? Deviam era mandá-los todos cavar batatas e elas coser meias, a ver se ganhavam calos nas mãos e eram úteis ao povo que é quem mais ordena.» (2010: 95)

O livro *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina* evidencia, de forma análoga, a crítica feita aos autores que defendem os seus direitos, em qualquer forma de arte. O pobre do Nonó estava preso em Caxias, por facultar ao povo as músicas a um preço simbólico, copiando-as, e permitindo, assim, facilmente, o seu acesso:

«O rapaz atrás das grades e a mãe dele chorosa. Injustiça!, concluía Sandra, as canções, a música deviam ser de toda a gente, como as esferográficas, os clips, os isqueiros. O primeiro que chegar pega, e leva. Agora esta coisa de estar a proteger o egoísmo duns tipos que lá por serem autores só querem é lucro, ganhuça, ganhuça, é que, francamente, não estava certo.» (2003: 50)

Repare-se na regularidade com que o autor em análise recorre, nas suas obras, às formas populares encantatórias, associando, destarte, a Literatura erudita e a Literatura considerada por muitos como marginal. A desconstrução surge efectuada pela estranheza com que as personagens encaram alguns fenómenos, como litanias populares, entoadas por algumas personagens, ou pelo recurso à comparação, utilizando expressões do foro popular:

«Venham, bruxas, feiticeiras, meigueiras/ Mas não antes de eu contar/ As areias do mar (O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana, 1996: 162)

«Pico, Pico, Seranico/ Quem te pôs assim o bico? / Foi a velha farrusqueira/ Que mora lá na figueira» (ibidem: 165)

«Venho da Ilha dos Vidros,/ da Terra dos Diamantes,/ ando no mundo perdido/ pelos teus olhos brilhantes.» (ibidem: 195)

«Pois isto de bombardeamentos permite comparações com os aguaceiros. Batem forte, retumbam, enxotam o bicho homem para os abrigos e depois passam. Durante as abertas – a chover-e-a-fazer-sol-e-as-bruxas-no-pão-mole – ficam os vestígios de águas derramadas e alguns sinais do ímpeto passado.» (A Paixão do Conde de Fróis, 1993:185)

O universo romanesco de Mário de Carvalho é atravessado pela incidência proverbial, não raro, submetida a um processo de subversão. A inclusão de provérbios,

expressões idiomáticas, ou outras fórmulas de cariz popular, expandidas, alteradas ou concatenadas, nas narrativas em estudo, para além de acentuarem o cruzamento entre ambos os tipos de Literatura, podem, ainda, surgir como função parodística, de subversão. Podem, do mesmo modo, ter como escopo sancionar verdades comumente aceites, como a moderação: «– Ora, nem tanto ao mar nem tanto à terra.» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 148); a chamada de atenção: «– E fixa-me isto bem, cabeça-de-grão, que não passas da cepa torta...» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 48), ou o incitamento à acção: «– Andor, andor, que há-de haver estradas e pontes e saídas e entradas.» (*ibidem*).

Um outro exemplo paradigmático é o do discurso do padre, em *A Paixão do Conde de Fróis*; vendo-se relegado pelo conde, considera que o melhor é alterar a sua postura, recorrendo à triplicação proverbial, inserta num mesmo enunciado discursivo, adaptando-a à maneira de ser da personagem – «Se não vivo, sobrevivo, se não tenho cão, caço com gato. Arrumado é que não fico.» (1993: 76). Os provérbios e as expressões idiomáticas podem surgir modificados, como vimos, ainda que se corrobore a pertinência do saber popular, nele revisto. Certa vez, ao ver-se adoentado, «O padre, em voz lamentosa, queixou-se muito de reumáticos e dores lombares. O conde lamentou, expediu considerações médicas, porque de sabença de médico todos temos um pouco» (*ibidem*: 34). Atentemos noutras utilizações:

«Chegou a vez de o padre opinar, em último, por ser o de mais respeito. Escapar do relâmpago e dar no trovão era o que lhe pareciam as soluções mais alvitadas. Se não se ia ter com os espanhóis era ficar à espera que os espanhóis viessem ter cá. Antes assim, embora, que se ganhava tempo e entre duas idas do pau lucravam as costas...» (*ibidem*: 89)

«Dando-lhe o conde vez – e ele era de feitio que, estendendo-lhe a mão, tratava logo de tomar o pé! – tê-lo-ia a cantar de alto, a dar ordens a torto e a direito, a armar-se em juiz de todas as pendências (...).» (*ibidem*: 71)

Nos comentários tecidos pelo narrador, antecipa-se, de forma ominosa, o desfecho que há-de sobrevir ao Conde, pela obstinada paixão bélica, verificada e traduzida na extensão semântica da expressão, pela alteração proverbial¹ – «pressentia alguma perversão

¹ Cf. Horácio: «Nec semper arcum tendit Apollo», *Odes*, II, 10, 19-20.

no fundo dos entusiasmos, e considerava para si que «*neque semper arcum tendit Apollo*», ou, dito por outro modo: «arco tão retesado daria em arco quebrado.» (*ibidem*: 30). Aquando da chegada do anspeçada, vindo do regimento de Miranda, o padre procurou descortinar novidades; mais uma vez, cabe ao narrador a função de comentar a desilusão do padre, procedendo a uma pequena extensão temática do dito popular, subvertendo-o, ou reforçando-o, pela negação – «Mas nada conseguiu apurar de capitães e alferes que sondou insistentemente, à falsa fé, até concluir que aquela púcara não tinha nabos para dar...» (*ibidem*: 57).

No romance *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, a «baronesa» discute com o autor do romance, e critica-o, porque, à semelhança do padre supracitado, considera-se relegada. Neste discurso, Mário de Carvalho recorre à múltipla utilização de expressões populares, cujo nível linguístico serve para ridicularizar a personagem, ao fazer contrastar o estatuto social de Maria das Dores com a sua postura uxoral, repreensível e duvidosa: «– (...) Se eu tivesse a faca e o queijo na mão, como você tem, não lhe tirava assim o tapete...» (2003: 183). A modificação da expressão popular denota o anseio da personagem, que tem noção de que, no jogo ficcional que é a escrita romanesca, quem manda e desmanda é o narrador, que pode desvelar segredos, ocultar situações, ou, muito simplesmente, suprimir personagens. A ardilosa figura referencia que contara ao Coronel o caso amoroso que tivera com o Tenente e que o cônjuge ficara encolerizado, durante dois dias, mas fingira votar o episódio ao esquecimento: «– Tudo como dantes, quartel-general em Abrantes, mas ficava esta farpazinha para marca.» (*ibidem*: 184). Num outro episódio, em que se evidencia o enlevo de Maria das Dores para com Emanuel, o recurso à utilização proverbial acentua, de forma ainda mais notória, o atrevimento da personagem, que não demonstra pejo em seduzir o rapaz descarada e atrevidamente, insinuando uma coprolalia que nunca chega a ser evidente, mas que se adivinha:

« – Coma, coma, quem não presta para comer, não presta para... Como é que é o resto...?

– «Trabalhar» – completou o coronel Lencastre. – Ó Maciel, olha que tens uma melga na testa.

Maria das Dores inclinou-se para Emanuel e sussurrou:

– O meu pai não dizia «trabalhar», dizia uma coisa qualquer que rimava com «comer». – E, de pé descalço, pisou o sapato de Emanuel, e sondou, subindo de dedos dobrados, pela perna acima, de maneira a levantar a bainha da calça.» (*Ibidem*: 218-219)

A obra *A Arte de Morrer Longe* patenteia um episódio em que se referencia a implicância da mãe de Arnaldo relativamente à nora, a quem faz vários reparos linguísticos. O narrador referencia que «tinha sorte em não haver quem lhe fosse aos telhados de vidro, como geralmente acontece aos que andam sempre a corrigir os outros.» (2010: 80). Num outro episódio, em que Arnaldo se rebela contra Quintão Malpique, a grosseria e a rudeza deste acentuam-se quando profere um discurso popularizante, recorrendo à utilização proverbial, para ridicularizar a figura feminina, e deixar entrever que a ele se devia o «arranjinho» amoroso com a Dr^a Cintialina, combinado às esconsas de Arnaldo: «– Haja alegria, pá. Olhe que «a mulher e o vidro estão sempre em perigo». Mas o meu bisavô também dizia: «Mulher e mula, o pau as cura.», acrescentando, num tom jocoso: «Então aquilo com a Cintialina, hã, hã?» (*Ibidem*: 96).

Paul Ricoeur (1984)¹ acentua que o discurso estabelecido entre as personagens e o narrador faz abandonar, na narrativa, uma consciência autorial única. Patricia Waugh (1984) e Elisabeth Wesseling (1991) aludem a este processo subversivo de bi-vocalidade narrativa, nos romances contemporâneos. A um narrador despótico, onisciente e douto, apresenta-se, como alternativa um narrador que conversa com as suas personagens, instaurando-se uma visão que perspectiva a pluralidade dos centros da consciência. No *Epílogo* da obra *Casos do Beco das Sardinheiras*, o Zeca da Carris, o Chico Estivador e o Zé-Metade invadem a sala do autor, aborrecidos porque, ao que se dizia, o escritor afirmara não voltar a escrever sobre o Beco das Sardinheiras². O narrador, entidade correspondente ao autor, salienta que não estava muito disposto a receber a sua criação (as personagens), porque receava que lhe ocorressem fenómenos análogos aos que sucediam no beco. Neste episódio, o narrador

¹ Paul Ricoeur (1984, t.II: 145): «Le rapport dialogal entre les personnages est en effet développé au point d'inclure le rapport entre le narrateur et ses personnages. Disparaît la conscience auctoriale unique. À sa place survient un narrateur qui *converse* avec ses personnages et devient lui-même une pluralité de centres de conscience irréductibles à un commun dénominateur. C'est cette «dialogisation» de la voix même du narrateur qui fait la différence entre roman monologique et roman dialogique. C'est donc le rapport même entre discours du narrateur et discours du personnage qui est entièrement subverti.»

² Maria João Simões (2006a: 23) assevera que, no final da obra, é «a própria trivialidade das histórias a razão que o narrador ironicamente invoca em sua defesa para recusar contar mais casos, quando para tal é instado pelos moradores que pirandellinianamente lhe invadem a casa.»

parodia a intertextualidade autoautoral, as noções de referencialidade e de ontologia das personagens fictícias a quem, demiurgicamente, atribui vida. Ao ver-se coarctado pelos habitantes do Beco, que não querem perder o seu protagonismo, o autor exprime que, doravante, dedicará a escrita a grandes temas da Literatura e não a uma Literatura menor. É, novamente, sob a égide proverbial, ainda na antologia de contos *Casos do Beco das Sardinheiras*, que o autor refere que há novos trabalhos a fazer:

«– Seja, volvi eu –, mas o comer e o coçar vai do começar. Se eu não me precató, nunca mais faço outra coisa senão ouvir histórias do Beco, da Sétima Esfera e outras quejandas. Isto também cansa, caramba. Estou farto deste populismo-fantástico-humorístico-coiso... » («Epílogo», in 2004: 86)

As personagens, visivelmente irritadas, replicam que vão procurar outro escritor, um daqueles que não se importa de ser apelidado de «menor». O narrador recorre à utilização de outro adágio, denotando que pouco se importava com o facto – «Pois vão pela sombra que o Sol pica», pensei eu» (*ibidem*). E limita-se a finalizar a entretenha recorrendo à utilização de uma expressão proverbial inventada, que o autor atribui ao Doutor Jácome Aberracaz, médico da corte de D. João III, a que se aludiu, com ligeiras modulações, inúmeras vezes, no conto, para demonstrar indignação e estranheza perante determinadas ocorrências: «– Quer-me cá parecer que este gajo está a fazer uma confusão do caneco entre género humano e Manuel Germano...» (*ibidem*: 87).

Na peça teatral *A Rapariga de Varsóvia*, pertencente à obra *Água em Pena de Pato*, alude-se à História, que avança, recorrendo-se a fórmulas populares, que o autor expõe, na fala das personagens: «PAI: Não se pode tapar o sol com uma peneira.../ MENDONÇA: Nem travar o vento com as mãos. A história é assim: avança aos ziguezagues, mas avança sempre...» (1992: 87).

Mendonça foge com o dinheiro da hipoteca da casa. Desalentados, os filhos e a esposa mencionam nunca ter gostado dele; Aníbal refere que «todos os vigaristas têm que parecer honestos, para que acreditem neles» (*ibidem*: 129) e, após, refere, recorrendo a uma expressão idiomática: «– Olha, agora, assobia-lhe às botas...» (*ibidem*). Esta situação acaba por ser corroborada pela utilização de outro provérbio. Desalentado, pelo materialismo e a ganância dos filhos, que descobre, quando é roubado pelo Mendonça,

tristemente, o Pai refere à esposa que sempre quisera educar os filhos com valores morais¹. Estupefacto, perante a situação, sublinha:

«PAI: Eu sou um homem de pouca instrução. Sei pouca coisa. Sempre acreditei que as sociedades iam evoluindo, iam melhorando, que cada vez menos o homem seria o lobo do homem. Era assim que o Mendonça dizia: «o homem deixará de ser o lobo do homem»². Nunca fui um lutador. Não posso dizer que lutei. Tive medo. Mas apoiei sinceramente tudo o que me parecia tornar a vida mais humana, mais... fraterna. E o Mendonça era sempre tão desempoeirado, tão confiante, tinha sempre a palavra e os gestos exactos... » (*ibidem*: 136)

Este episódio parece-nos ecoar uma passagem da obra *A Correspondência de Fradique Mendes*, onde Eça de Queirós já fizera notar, através da personagem homónima, a índole lamentável do ser humano, que aniquila o seu semelhante:

«E voltava então a amarga afirmação da crescente aspereza dos homens, forçados pela violência do conflito e da concorrência a um egoísmo rude, em que cada um se torna cada vez mais o lobo do seu semelhante, *homo homini lupus*.» (1915: 113)

No conto *A Última Cavalgada*, o narrador, que não queria aborrecimentos, e que descansava, o mais serenamente possível – «Não há bem que sempre dure...» (in *Os Alferes*, 1989: 14), – vê, repentinamente, o seu bem-estar interrompido pelo capitão, que o obriga a assumir a sua condição de militar, nos episódios quotidianos, sob o comando do major. As palavras citadas parecem antever ou desvelar o desfecho do conto, sob a égide da tragédia, pela morte do coronel, que é brutalmente assassinado pelo tenente.

¹ Cf. Constâncio (2008: 19-20): «O lobo a que se alude nesta peça surge, essencialmente, como agente de uma metáfora que serve para caricaturar a sociedade portuguesa nos seus vícios e formas de agir em comunidade, ou como alegoria de uma contemporaneidade onde imperam os valores da mediocridade e da hipocrisia. As desencantadas palavras proferidas pelo Pai, a propósito da traição do seu amigo Mendonça, demonstram bem a inexistência da filantropia e de outros valores ético-morais na nossa sociedade, ou, quando existem, são os do engodo e da mentira (...). Atente-se, de imediato, na ironia subjacente ao título da obra em que se insere esta peça – simbolicamente, a água surge como fonte de vida, de renovação, de transformação. Na tradição bíblica, e em muitas culturas e civilizações, o contacto com a água implica sempre uma regeneração física e espiritual, a purificação, um renascimento interior. Porém, esta água que cai sobre as penas do pato não chega a molhá-lo, pelo que não há redenção ou regeneração de espécie alguma.»

² A máxima latina *homo homini lupus* constitui uma referência a Plauto, *Asinária*, II, 4, 88.

No já citado romance relativo ao conde de Fróis, o narrador brinca com o seu estatuto, pondo a nu e desvelando a tessitura da escrita, mas, comentando, também, que as sentenças, ou os provérbios não condizem, exactamente, com a realidade, que sempre pode alterar-se, em Deus querendo. A fórmula proverbial é largamente ampliada e subvertida, parodiando-se, num comentário metadiscursivo, o comportamento humano. Mesmo que se realize uma procissão, a fim de evitar a guerra, só a Deus cabe saber se deflagrará, ou não:

«O anexim põe Deus a escrever direito por linhas tortas. A que vem isso de as sentenças dos homens ditarem o que Deus há-de fazer? A verdade é que, querendo, também escreve torto por linhas tortas, direito por linhas direitas, e torto por linhas direitas, nem admite que lhe vedem a soberania de fazer como lhe apraz, nem cede prerrogativas ao humanal entendimento.» (*A Paixão do Conde de Fróis*, 1993: 103)

No romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, Aulo Mânlio é centurião ao serviço da cidade e prefeito às ordens do pretório; chega a ser apelidado de *cão de Sabino* (1995: 67), pelo decoro e incorruptibilidade demonstrados até ao momento. Lúcio considerava a lealdade para consigo a maior virtude de Aulo. O recurso à expressão proverbial, que o autor, pela boca do narrador, adequada ao universo romano – «Chovessem raios e coriscos, troasse o trovão de Jove, Aulo tudo suportaria.» (*ibidem*: 100) acentua o *ethos* irónico transmitido pela denotação do vocábulo «lealdade»; de facto, na longa narração analéptica, o duúnviro percebe que a postura inicial de Aulo se foi alterando, e conclui, ironicamente – «Era caso para eu me temer daquela dedicação em excesso» (*ibidem*: 101). Mais uma vez, surge como irónica a indiferença que Lúcio mostrara, perante as afirmações de Aulo, ao proferir como senhas para aquela noite: «– As águias não caçam moscas»¹ (*ibidem*: 157), rindo da mesquinhez de Rufo, por quem não valia a pena demonstrar nenhuma consideração.

A propósito das invasões dos mouros, comenta Proserpino: «– Tudo a mesma gente: púnicos, mouros... Farinha do mesmo saco.» (*ibidem*: 23). Meticulosamente, o narrador recorre a um adágio que constitui uma herança (cultural) romana. Pérsio Flaco, poeta satírico do século I da nossa era, salienta que *nostrae farinae esse*, à letra, «ser da nossa

¹ Cf. «Aquila non capit muscas».

farinha», adquire o sentido de «ser da nossa condição», ou «da mesma condição» (cf. Gaffiot, 1959: 653; Constâncio, 2007: 66). Aludindo-se à importância da escolha dos caminhos, insere nas temáticas das narrativas tradicionais, o narrador de *O Livro Grande de Tebas* subverte o adágio «Todos os caminhos vão dar a Roma», alterando a sua estrutura e recontextualizando-o, ao invocar que percorrera um grande caminho, até chegar a Damasco, um dos lugares mais importantes do mundo oriental – «De estrada em estrada fui ter a Damasco, que na Síria todos os caminhos aí conduzem, porque a grande mesquita está lá.» (1996: 75).

Para além da utilização frequente de um vocabulário de cariz popularizante, ou do recurso a um nível coprolálico ou regionalista, os trabalhos apresentados por Mário de Carvalho parodiam, também, a tradição literária popular, relativamente às temáticas e às estruturas formais. De facto, deparamos, nalguns textos, com alusões directas a unidades temáticas fundamentais, habitualmente presentes nos textos da tradição, em que os caminhos conduzem, inevitavelmente, a bifurcações. Os corajosos sempre escolhem os caminhos duros e pesados, mas, no fim da história, saem triunfantes de vicissitudes inacreditáveis e espantosamente difíceis. Apenas no romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Marina*, apesar de ser seguida a escolha prevista, tal opção será indiferente, porque a Tebas nunca se chega:

«Pensei que, de acordo com a tradição, deveria escolher a estrada pedregosa que é habitualmente a dos caminhos felizes. Mas se é a dos caminhos felizes não pode ser a que dá em Tebas e é Tebas que quero. Portanto, deverei seguir pela estrada de asfalto. Mas nos contos, as estradas boas nunca levam aonde se quer. Logo, se quero Tebas, devo seguir pela estrada má.» (1996: 119)

O narrador volta a referenciar a unidade temática da escolha de caminhos e a noção de que o périplo demorou três dias – «Ao terceiro dia de marcha fui chegado ao litoral pantanoso de um mar largo, parado, atalhado de limos verdes, viscosos, brilhantes.» (*ibidem*: 122). Pairava cheiro a húmus, adocicada podridão na humidade gorda do ar aquietado.» (*ibidem*). No que concerne a esta unidade temática, encontra-se também presente no conto *O Desafio*, onde se sanciona a ideia de que aos grandes está destinado um futuro auspicioso, mas repleto de vicissitudes:

«— Assim rezam os velhos contos que entre duas estradas mandam sempre optar pela mais sinuosa e pedregosa e cruzada de perigos, contra a estrada plana e sombreada, boa para os inertes, para os lázaros, para os fracos, e que entre duas portas, mandam sempre escolher a mais estreita...» (in *Contos da Sétima Esfera*: 44)

O Livro de Tebas referencia, de forma subtil, a ideologia romântica da apologia do folclore e da tradição, já patente nas *Viagens garrettianas*, ao anunciar velhas avós, com sábio domínio da tradição literária:

«E como quando alguém adormece, sendo muito novo, ao colo duma velha avó, vestida de preto e de mãos ásperas, enquanto suave lavra o lume na lareira, e as vozes em volta se vão quebrando, britando em farrapos de voz e distanciando, ora cá ora lá do limiar do sono, assim naquele avião as vozes se foram sumindo, a pouco e pouco (...).» (1996: 23)

René Wellek e Austin Warren (s/d: 54) garantem que a influência da literatura consagrada na Literatura folclórica é muito mais notória e verdadeira do que possa parecer e alertam para o facto de ser «inegável que as baladas populares, os contos de fadas e as lendas, tais como hoje os conhecemos, são frequentemente de origem mais recente e derivam das classes superiores.» As referências tradicionais estão bem patentes, na obra palimpséstica que serve de hipotexto a todas as outras, escritas por Mário de Carvalho. No livro excepcional que é *O Livro Grande De Tebas, Navio e Mariana*, só aparentemente se revela uma ilusória incongruência do fio narrativo; nele encontramos as grandes temáticas inerentes aos grandes momentos da nossa tradição literária e cultural, pela inclusão de referências às cantigas medievais, designadamente às cantigas de amigo e às personagens que figuram no universo medievalizante campestre ou cortesão; à ambiência castelar; à referência renascentista dos Descobrimentos; às guerras travadas com os mouros; à morte da ímpar e nunca olvidada figura de D. Sebastião, e à própria noção de criação e de transmissão da Literatura, pelos seus compositores ou declamadores:

«Ora a total lembrança das origens de mim, e este cavaleiro e aquela pastora, e este peão e aquela moura, o mesquinho tredo e o audaz capitão, o navegante coberto de sal e o alfaiate bisonho, e este trovador e aquele jogral, o rei cru do povo feliz, o rei brando de um povo coitado (...) os castelos que se

entregaram, os castelos que se guardaram, o arcebispo austero e grave e o operário sonhador, o matamouros tomador das Índias e o pequeno pirata insidioso, o rei sábio e implacável, e o pobre príncipe morto, tão moço e tonto, as pelejas que se ganharam e a definitiva batalha perdida, o resistente massacrado (...).» (1996: 21-22)

Tal como surge no livro de Tebas, outros romances em análise atestam a noção excepcional de que a tradição ensina, pela exemplaridade. De facto, a recorrência proverbial, a utilização de expressões de carácter coloquializante, ou a alusão às histórias é, inegavelmente, sublime. As narrativas, numa espécie de *mise en abyme*, contam histórias no seio da própria história, explicitando o seu significado ou cabendo ao(s) leitor(es) descortiná-lo. No romance *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, Glinka conta a Ruppert a história de um cerco (uma temática muito frequente, em todas as obras do autor em estudo): segundo a lenda, a mulher-águia, Nástia, apaixonou-se pelo progenitor, do qual concebeu e gerou um filho. Provavelmente devido à relação incestuosa, ao invés de braços, a criança possuía asas de águia. A aldeia obrigou Nástia a abandonar a criança nas rochas da floresta e condenou-a, perpetuamente, ao que consideravam ser o cargo mais desconsiderado na sua hierarquia – aguadeira. O pai ia ser exterminado, mas foi salvo pelos da tribo a que pertencia, que invadiram a aldeia, para combater os exterminadores. Nástia ouviu, ao longe, o estrépito e correu para as rochas, para salvar o filho, mas já não o encontrou. No entanto, o conto finda sob a égide da ventura e da bem-aventurança:

«Nessa altura veio-lhe ao encontro, de sabre desembainhado, uma horda de guerreiros que a considerava culpada de tanta desgraça e se preparava para a golpear até à morte. Então a criança surgiu no céu, no meio das águias, chamando por Nástia com voz doce. Perante os olhos atónitos dos cavaleiros, os odres incharam, incharam, e Nástia levantou voo, desaparecendo em companhia das aves majestosas que a tinham vindo buscar.» (1996: 115)

Um outro passo atesta a pertinência das histórias contidas em cada pequena história, como as caixinhas chinesas, insertas umas nas outras. Vimos, no decurso da análise histórica efectuada, que não existe um passado unívoco, mas vários passados, várias vozes e inúmeros e diferenciados discursos, para aludir a uma mesma realidade. Atentemos num exemplo retirado do livro paplimpéstico: o narrador compara, metaforicamente, o avião em

que viajara, a um pássaro – «Aqui ainda se o irmana com aves de garridas cores, povoadoras de todas as palmeiras, cada qual portadora de seu presságio e depositária de muito conto.» (O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana, 1996: 20):

« – Olha, effendi, – veio-me ele –, vejo que queres trazer segredos contigo. Quem sou eu, para desvendar aquilo que tu e Alá guardam? Sou um velho pobre praqui. Todos morremos um dia. Que importa o mais? Com estes anos que tenho, aprendi, porém, muita coisa. Vou contar-te umas histórias. Passa-se a noite. Assim te possam dar proveito e dar por bem empregado o tempo de ouvir-me.» (ibidem: 57)

Não será anódino fazer alusão, mais uma vez, à relevância conferida pela tradição milenar ao contar de histórias, aos *exempla* por elas veiculados e, em suma, ao didactismo inerente às histórias tradicionais, que *pari passu*, persistem, no livro de Tebas: «– Salaham Aleikum, effendi, que te vais à Síria e não és mercador, nem espião, nem foragido, nem aventureiro, nem homem de estudos – disse Salim. – Que te sejam proveitosos os contos que ouviste.» (ibidem: 67).

Este romance funda uma tessitura narrativa circular e palimpséstica, como vimos, e o diálogo intertextual também se verifica no domínio do que Gérard Genette designa por «transmigração». De facto, esta obra constitui uma teia onde se encadeiam várias personagens pertencentes a diversas tradições culturais, do domínio da ficção ou da factualidade. No nível mais baixo do navio encontra-se o túmulo de Golias, uma afamada personagem, pertencente à tradição cultural judaico-cristã. Refere-se, também, que o imprudente e conhecido Pedro Malas Artes, uma das personagens mais ridicularizadas na nossa tradição portuguesa, cometia as mais diversas peripécias; o bobo Till Eulenspiegel¹, uma figura imaginária, provinda do folclore germânico, que originou uma série de ciclos de contos populares, na Idade Média, também se encontra no navio e, juntamente com Narezzin, prega partidas irritantes, aos seus companheiros. O herói Gilgamesh encontra-se por ali, tal como o feiticeiro Arcalaus e Sindbad, o marinheiro. A personagem surge novamente referenciada num romance mais recente, onde Mário de Carvalho volta a fazer

¹ De acordo com a tradição, nasceu em Kneitlingen, cerca de 1300, e viajou pelo Império Romano, especialmente pelo norte da Alemanha, pelos países baixos, Boémia e Itália.

acentuar a pertinência da Literatura tradicional, ou da erudita, em que estas personagens, intemporais, permitem sempre sonhar, ou servir como *exempla*:

«Foi uma gargalhada feroz, aguda, interminável, que não condizia com o espanto dos olhos muito abertos, sempre sem o desfitar e sem lhe largar o pulso, ferrando com a fúria que imaginava nos dedos em tenaz da bruxa de *Hansel e Gretel*, do Velho de *Sindbad*, do Pew d'A *Ilha do Tesouro*. (A Sala Magenta, 2008: 40)

Na obra supracitada, o narrador, ironicamente, escarnece do sobrinho, Cláudio, porque enganava, frequentemente, a mãe; a passagem que se apresenta é ilustrativa do domínio do conhecimento popular, por parte de Mário de Carvalho, que, intencionalmente, procede à alteração dos tempos verbais constantes do provérbio, que é expandido, para ridicularizar a ingenuidade da mãe e a astúcia do filho – «Muita água tinha passado debaixo das pontes e muita namorada por baixo e por cima do que quer que fosse e só agora Cláudio comunicara à mãe a separação...»

No «cronovema» *A Arte de Morrer Longe*, o narrador faz a apologia dos bons sentimentos de Bárbara, uma alma ingénua, embora fosse muito obstinada, e volta a utilizar o adágio, agora expandido, numa gradação ascendente, «mostrava aquela obstinação das almas ingénuas que (...) se fincam a uma ideia, uma imagem, uma impressão e não há quem as arrede, venham argumentos, venham discursos, venham raios e coriscos.» (2010: 87).

Num passo de *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, o imediato e o narrador entabulam uma conversa, que se adivinha paradoxal – um, procura Tebas, a cidade inatingível; o outro, foge de Tebas, a cidade onde não existem marcas de passado. No diálogo enunciado por ambos, invoca-se outra intertextualidade, no domínio da literatura, com a obra de Lewis Carrol: «– Eu ando à procura de Tebas – respondi-lhe. – Eu ando a fugir de Tebas. – E desfiz a solenidade da frase, com um grande sorriso de gato de Alice.» (1996a: 176). Alude-se, também, à famosa e extraordinária personagem de Ponson du Terrail – «O médico explicou que o aparelho era uma versão aperfeiçoada do leitor de olhos de mortos, dado ao mundo numa das versões de *As aventuras de Rocambole*, e melhorado por ele próprio em prolongadas vigílias, no seu laboratório.» (*ibidem*: 186). Faz-se, ainda, referência ao mesmo autor, na obra *A Arte de Morrer Longe*, quando, no decurso da narração, a

propósito da conversa tida com Arnaldo, o narrador explicita o que pensa Cintialina – «dizia que sim a tudo, numa afirmação seca, breve e gelada, daquelas que Ponson du Terrail diria «não admitirem réplica», e que significava «pois, passemos mas é adiante...» (2010: 75).

Tal como sucede com as personagens infantis da Literatura europeia, Hansel e Gretel, que deitam migalhas pelo chão, para regressarem a casa, após o abandono a que foram votados pelos progenitores, na floresta, também o (anti)herói de *Quatrocentos Mil Sestércios* espalha as moedas pelo chão, dispondo-as de forma a que seja conduzido ao covil da ursa Tribunda. No decurso desta verdadeira odisseia, orgulhoso do expediente, Marco considerava-se a vivenciar uma «nova versão altamente valorizada e adaptada com subtilidade, da lenda do fio de Ariane; considerava, ainda, que «o furor daquela ursa bem valia o do Minotauro» (1991: 71).

Na narrativa (inventada) de pretensa proveniência holandesa a que se dá o nome de «Conto do burro de Gottenheld», inserto n’*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, Mário de Carvalho parodia, de forma impressionante, a tessitura narrativa que se alia à temática (recorrente) da presença das «anormais normalidades», aceites de forma absoluta e incontestada. A história mencionada termina com uma espécie de moralidade, ironizando a idiossincrasia veiculada nalgumas das suas obras. De facto, o final deste conto alerta para a importância dos sinais que anunciam as mudanças, na vida dos seres, mas que ninguém compreende. Vamos ao conto: um burro fazia o seu trabalho, todos os dias, maquinalmente. Certo dia, uma tempestade destruiu o povoado de Gottenheld. Mas o burro, como não percebera o que se tinha passado, continuou a azáfama:

«Junto ao armazém, por alturas do primeiro andar agora, o burro flutuou quieto, à espera que lhe enchessem os cântaros que desta vez não levava e lhe dispusessem no lombo os dois sacos de trigo que desta vez não havia. Findo algum tempo, seguiu viagem, mas sem inquietude, tentando a mesma dobadaoura de sempre.

Não durou muito, que era velho.

(...)

Este burro de Gottenheld não deu por que havia mudança na vida, não soube ver que o seu caminho estava engolido pela água escura, e que o seu habitual itinerário não tinha agora sentido, nem ninguém o queria.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 59-60)

O narrador do livro de Tebas destaca o interesse e a utilidade dos contos como *exempla*, essencialmente no mundo oriental, muito embora parodie um episódio ocorrido no estranho autocarro onde viaja, em que o motorista, «um homenzito pitorra, muito desdentado, de voz aguda, que sobre todos se avantajava» (*ibidem*: 96) é, certamente, «o maior contador de histórias» daquela parte dos mundos. De facto, raramente se calava, «houvesse ou não silêncio, escutassem-no ou não» (*ibidem*). O narrador acrescenta que aquele contava as histórias «entremeio de grandes gargalhadas, envolvidas em amplos gestos a duas mãos, enquanto o autocarro era deixado correr» (*ibidem*).

No «Conto do rume Demóstenes», o autor inclui o motivo das estátuas, um elemento preponderante nas antigas culturas e mitologias. De facto, a iconografia sempre constituiu uma referência, essencialmente na imagética das deidades, no mundo antigo:

«É uma cidade em que se pintam as estátuas. Dizem que todo o homem livre que por aí se passa é ferido de melancolia, porque sente morrer o passado daquela cidade, coita que não atinge os habitantes que já são o passado moribundo, que não se sabe.

Aí vive há muito ano um homem desproporcionado de membros, hirsuto, de feições mal talhadas, tatebitate na fala. É o único homem a quem dói a agonia do passado daquela cidade.» (*Ibidem*: 60)

Trata-se, obviamente, da alusão que domina a descrição da cidade de Tebas, cuja existência é, paradoxalmente, declarada como sendo referencial e, concomitantemente, como sendo inacessível ou imaginária, remetendo, destarte, para os mundos ou contos fantásticos, a que a tradição alude. Nesta obra, deparamos com uma busca incessante da cidade, que nunca se alcança.

Contrariamente a esta asserção postulada, num outro determinado momento, também no romance supracitado, acusa-se a presença da realidade, mas as marcas não permanecem; é como se as ocorrências nunca tivessem existência ou realização efectiva. Menciona-se, ainda, a imagem do duplo e referencia-se a existência de seres fantásticos – os lobisomens – cuja imagem não é reflectida, nos espelhos, ou os espíritos, que possuem a faculdade de atravessar a materialidade:

«Em Tebas e em muita distância em redor as pegadas não se calcam, seja qual for a natureza do solo. Os passos do viandante não ficam nunca registados (...).

É facto que causaria inquieto mal-estar a qualquer visitante, porque, na verdade, as pessoas não gostam que as coisas as não admitam. São conhecidos os profundos temores daqueles a quem os espelhos não reflectem. Ou os daqueles que, de súbito, penetram paredes ou muralhas, ou outros obstáculos dos mais compactos, sem qualquer esforço, sem qualquer resistência. (...)

Apoquentam-se o visitante de Tebas quando olha para trás de si e se apercebe de que não deixou nem um vestígio, nem um traço no caminho, por mais firme que seja o seu pisar...» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 94)

«Fui passando, cautelosamente, por entre estas multiplicações das figuras de mim, não fosse acordar alguma delas. Confesso que ia assustado, sentia medo. Não queria de forma nenhuma sujeitar-me ao que poderia acontecer se um daqueles eus acordasse e me encarasse. Estremecia a cada movimento, a cada suspiro, dos corpos adormecidos.» (*Ibidem*: 249-250)

Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, a presença dos destroços, deixada pela horda de bárbaros, corrobora a sua passagem por Tarcis e pelas imediações do município, onde se encontra, exilado, na sua *villa*, Lúcio Valério. Este afiança ser impossível omitir as marcas externas (e as íntimas) dos bizonhos destruidores. Tebas, como a mítica Camelot, não mostra sinais de existência real. Ou, mostrando-os, dissipam-se; a espacialidade e a temporalidade referentes a Tebas surgem sempre aludidas de forma paradoxal. A notação atinente ao fantástico e ao secreto manifesta-se quando o narrador desvela que apenas um degrau da existência da cidade, que só Magda conhece – «Todos os degraus daquela extensão eram exactamente iguais – com excepção de um único, como adiante se verá – mas Magda sabia sempre com exactidão onde devíamos parar e por quanto tempo, e o que havia a fazer.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 205). Mas a detentora do segredo há-de dissipar-se, extinguindo-se, tal como ocorre à cidade:

«Em dada altura, Magda parou e apontou para o chão. Contrastando com a inteireza dos restantes degraus, distinguia-se um sujo erodido, meio desfeito por agravos díspares da natureza e dos homens. O ângulo, muito esbatido, descaía em certos pontos quase ao rés do degrau inferior. Mostrava fendas e socalcos irregulares. Magda disse:

– Este é o único degrau que acusa a passagem do tempo. Note que é de marfim.» (*ibidem*: 210)

Voltemos à inclusão temática da existência das representações; o narrador de Tebas referencia as de águas fétidas do mar, lúgubre, onde estátuas semi-afundadas mergulham e surgem à tona das águas – «Como desejei voltar para trás, sabendo embora que em minha viagem, caminho de regresso não cabia. Perdida estava de vista a margem musgosa que se continuava neste verde pútrido charco.» (*ibidem*: 123). A menção às estátuas emerge de uma forma aprazível, no passo em que se concatena a existência anímica das figuras e a alma de um ser amado. Uma antiquíssima tradição da Etrúria referencia que as estátuas tinham alma, a que se poderia aceder – «Pode ser que dentro da cada pedra haja uma estátua, como queria um Miguel Ângelo, repassado de criativo neoplantonismo.» (*Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, 2003: 155). Numa deambulação psicológica, traduzida no enunciado textual pelo polissíndeto, o herói de *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde* evoca a criação de Galateia e, por analogia, pergunta-se se seria possível conhecer lunia, no mais profundo da alma:

«Qualquer estátua – é sabido – contém um princípio vital que uns dizem derivar do artista que a moldou, outros, da entidade que representa, outros ainda do próprio vigor da pedra (...). Talvez seja ilusória aquela aparente rigidez das formas. Provavelmente a estátua observa o que se passa em volta. Tudo vê, ouve e guarda. Mas apenas actua nos momentos propícios, raros e ponderosos.

E sendo assim, deve haver um segredo para penetrar na alma das estátuas. (...) Terá cada estátua o seu Pigmaleão?¹

E à alma de lunia, seria possível aceder? Obter um sinal qualquer mesmo mínimo que significasse: olho-te, vejo-te, reconheço-te, compreendo-te? (...)

E comigo, o que se passava? Que me estava a acontecer? Que é que eu queria? (...) Eu não vou para junto dos pedestais e dos nichos do fórum interpelar as estátuas, nem perco tempo com os seus segredos.» (1995: 169-170)

Na peça *O Desencontro*, no diálogo estabelecido entre Adélia e Álvaro, personagens que se encontram, casualmente, no combóio, após uma relação frustrada, aquela invoca Pigmaleão, dizendo ao interlocutor que ele sempre a havia limitado – «Trazias contigo uma espécie de projecto de Pigmaleão, mas ao contrário: no sentido de reduzir, diminuir,

¹ Cf. Constâncio (2007: 117). Vide Joël Schmidt (1994: 218): Pigmalião ou Pigmaleão era um lendário rei de Chipre e escultor famoso. Apaixonou-se por uma estátua que fizera. Afrodite concedeu-lhe o fogo vital e o escultor acabou por desposar Galateia.

amesquinhar, deter, limitar...» (in *Água em Pena de Pato*, 1992: 180). Numa outra circunstância, referencia-se que as estátuas detinham faculdades adivinhatórias e, pelo facto, os antigos manifestavam especial cuidado, quando se encontravam perante as imagens, que davam grandes risadas e assustavam os humanos. No livro de Tebas mencionase que, em casos graves, as estátuas agiam – «Falavam aos caminheiros, tombavam com estrépito, riam desbragadas. Auguravam o bom, ou, geralmente, o mau destino. Andava-se muito atento às vozes e gestos das estátuas, em tempos.» (1996: 123). Em Gharda-a-Nova, é sabido que «dois mercadores ouviram as estátuas dar grandes risadas» (*Do Deus memória e notícia*, in *Contos da Sétima Esfera*, 1990: 29). No *Fabulário*, no Capítulo intitulado «Sombras», o narrador afiança que pode metamorfosear-se em estátua – «As estátuas riem, sussurram, encantam, mas nunca ninguém viu uma estátua doer-se – isso me diz a memória de quando fui estátua um dia.» (1998: 43). No romance *E Se Tivesse a Bondade de me Dizer Porquê?*, Ruppert lembrava o jovem Ossip, agora velhote, que, na noite da formatura, se abraçara às estátuas do palácio do Madrevich, recitando e chorando, «entre baforadas de genebra» (1996: 23).

O «Conto da rainha enferma», inserto no romance palimpséstico, evidencia, de forma inequívoca, momentos maravilhosos, próprios da Literatura tradicional. Ao encaixar pequenas histórias no seio da trama narrativa, o narrador invoca a causa da guerra entre os humanos, que deriva, não raro, de motivos insignificantes. Na obra *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, refere-se que em Cabbleh, a rainha adoeceu da estranhíssima doença de nefelifagia e ninguém conseguia curá-la. Certo dia, um cigano chegou ao palácio, afiançando trazer remédio para a tratar, desde que fosse bem recompensado. Trabalhou meses a fio, solicitando que lhe entregassem todos os répteis que encontrassem, e a máquina começou a deitar um fluido verde para os céus, toldando-os de um verde brilhante. Desapareceu, então, o homem, levando, consigo, a maquinaria e o pessoal servil que o acompanhava. A essência de medula de réptil impregnava os céus de um odor repugnante e, consequentemente, o reino foi afectado pelas nuvens verdes: os frutos dos pomares não amadureceram; os pavões fizeram-se transparentes e os recém-nascidos vinham listrados de verde. E, ironicamente, quando a rainha parecia refeita, passou a padecer de nefelifobia – «Proibiu que se pronunciasse na sua presença a palavra nuvem e ordenou que se a riscasse de todos os livros.» (1996: 65). Promoveu-se, então, um conselho de sábios, tendo-se

deliberado que alguns montes deveriam ser derrubados, para que se abrisse caminho aos ventos. Antes de se executar o plano, um juiz de paz, muito conceituado, propôs ao vizir «com secura, sem mais circunlóquios, que para bem de todos se apeasse a rainha e movesse novo rei»:

«Por um triz foi evitada a guerra, porque um tratado veio trazer composição às coisas. Cabbleh pagaria larga quantia por cada doença que os médicos de Bleddah atribuíssem às nuvens e metade disso por cada arroba de fruta imatura. O director da Real Academia de Artes Físicas foi decapitado numa qualquer caserna de fronteira.

(...) Turva paz esta, em que ninguém, em ambos os reinos, se sentia seguro e tranquilo.» (*Ibidem*: 66-67)

Linda Hutcheon (1991: 214) chama a atenção para a utilização declarada de múltiplos intertextos, o que, na sua perspectiva, sugere uma recusa textualizada de expressão da subjectividade singular ou do sentido único (noções humanistas de singularidade e objectividade). Ao depararmos com livros onde domina o excesso de intertextualidade, os textos parecem estar prontos a aceitar a impossibilidade da sua própria coerência e acabamento. A multiplicidade pode insinuar-se pela falta de coerência e de unidade, facto que poderá, inclusivamente, ser atestado pela inclusão de várias narrativas ou de pequenas histórias, que se encaixam na teia narrativa (ilusoriamente) encarada como sendo a principal.

7. O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana, ou a Odisseia Revisitada

Como temos vindo a constatar, Mário de Carvalho afiança, em diversas entrevistas, que *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* é o livro que contém o gérmen de toda a sua criação posterior. Não nos parece anódino referir, mais uma vez, que o romance citado contém (ou institui-se como) uma matriz que pode ser denominada como palimpséstica, uma vez que as temáticas que lhe são inerentes esvoaçam para outras obras, parecendo corresponder a expansões temáticas dessa fonte instituída pelo romance matricial. A temática do cerco, a que se associa a guerra e, conseqüentemente, a da violência, são temáticas que se repetem, circularmente, nas obras que temos vindo a analisar, de forma velada ou explícita. Em *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, as hordas bárbaras invadem

Tarcis; os cristãos e os pagãos digladiam-se e a intolerância é recíproca; o Conde Jano evita uma guerra ou um confronto directo com o monarca, fazendo perecer, às suas mãos assassinas, a esposa; o Conde de Fróis, obstinado, não consegue evitar o conflito bélico e acaba por sucumbir; e, o reino de Bleddah, também não se mantém pacífico. Como verificámos em análises supra mencionadas, quando existe, a paz é sempre ilusória e falaciosa; há sempre um rebate, ainda que ténue, de conflitualidades, ou, então, de alheamento total, perante as ocorrências mais insólitas.

Do romance-matriz esvoaçam, também, algumas personagens («transmigração») e temáticas, para todas as obras de Mário de Carvalho. O próprio autor em estudo declara que, nesta obra, a escrita «corria por si», hiperextasiando-se e sobrevalorizando a matéria da escrita, em detrimento das personagens e dos conflitos:

«É ainda o acatamento de pressupostos doutrinários que implicavam que não houvesse personagens, que não houvesse situações, que não houvesse conflitos, etc. Em que a escrita corria por si e em que se hiperextasiava e se sobrevalorizava a própria matéria, a própria escrita. Praticamente todas as categorias da narrativa tinham sido subvertidas e eram altamente desvalorizadas. *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* veio um pouco nessa onda (...).» (Carvalho, in Marques, 2010: 32)

Parece-nos assaz pertinente atentar nas palavras enunciadas pelo escritor; no entanto, gostaríamos de salientar que, no romance supramencionado, só aparentemente se verifica essa preterição das categorias da narrativa e a concepção de que o livro não relata uma história coerente. No Epílogo do *Casos do Beco das Sardinheiras*, o autor declara, às personagens que o visitam, que a sua vocação era escrever coisas grandiosas: «Eu cá gostava era de escrever assim coisas grandiosas como o *Gilgamesh*, a *Odisseia*, a *Moby Dick* e não os pequenos casos do Beco das Sardinheiras e da sua arraia-miúda, não desfazendo.» (2004: 85). Não nos parece improfícuo invocar a citação porque, de facto, a nosso ver, o romance matricial em estudo constitui uma paródia da *Odisseia*. Como referenciam muitos dos teóricos do romance contemporâneo – Linda Hutcheon, Patricia Waugh, Umberto Eco ou Margaret Rose, v.g., – a paródia não assume como inevitável e obrigatório o sema de comicidade; pode surgir como uma homenagem reverencial a uma obra, a um estilo autoral, ou a um escritor. É, de facto, nesta categoria que inserimos *O Livro Grande de Tebas, Navio e*

Mariana, que consideramos como uma paródia da *Odisseia* homérica. Mário de Carvalho reconhece o papel que os clássicos representam, na sua obra, e chega a afirmar que, em *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, o diálogo intertextual mantém uma ligação permanente com a tradição clássica:

«Neste último romance há um diálogo que nunca pára com a chamada tradição literária. Tradição é etimologicamente aquilo que se entrega, qualquer coisa que se passa de geração em geração. A “Íliada” e a “Odisseia” não morreram, continuam a falar. No meu livro estão lá, como está o Gil Vicente ou a lírica camoniana. Tudo isto é chamado.» (Carvalho, in Lucas, 2004: 88)

Margarida Gouveia (2001: 410)¹ chama a atenção para o jogo que, na contemporaneidade, se institui na arte, seja no plano do conteúdo (tratamento parodístico de temas), seja no plano formal (ludismo linguístico). No romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana* encontramos esse jogo, onde se relacionam, simultaneamente, duas das grandes temáticas do lirismo nacional, à semelhança do que sucede com a obra homérica – a alusão constante ao amor e ao mar, ou às aventuras resultantes das viagens marítimas. Na nossa óptica, esta obra, tal como sucede com o conto *O Conde Jano*, constrói-se sob o signo da Viagem. Vamos pedir de empréstimo as palavras a Leonor Curado Neves, enunciadas a propósito da versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*, concernente ao episódio da Nau de Salomão, onde se refere que o espaço percorrido pelos viajantes «não dever ser entendido apenas (e talvez nunca) na sua dimensão concreta, objectiva, horizontal, mas simbólica, subjectiva, vertical.» (in Meneses, 2001: 261)². Esta análise parece-nos poder aplicar-se ao romance carvalhiano, ao constatarmos, no âmbito da viagem, que «O mar leva ao que está oculto, sumerso, inclusivamente no interior de si mesmo.» (Nunes, in Meneses, 2001: 286)³.

¹ Margarida Maia Gouveia, “Presença da literatura medieval portuguesa em autores brasileiros (Bandeira, Cecília e Stella Leonardos)”, in Meneses, 2001: 407-421.

² Leonor Curado Neves, “Percepção e representação do tempo no *Livro de José de Arimateia*, versão portuguesa da *Estoire del Saint Graal*: o episódio da Nau de Salomão”; *ibidem*: 257-272.

³ Cf. Irene Freire Nunes, “O tempo mítico na literatura arturiana”; *ibidem*: 273-292: «Enquanto processo literário o deslocamento inscreve-se na herança antiga (*Odisseia* de Homero, *Metamorfoses* de Apuleio) como na herança céltica (...). Constitui também um motivo do folclore universal cuja importância é posta em relevo por Propp (1970) que assinala o *afastamento* como um dado habitual nos contos maravilhosos.»

Na *Odisseia*, Ulisses é definido por dois epítetos que constantemente lhe são aplicados – **πολύτλας** («o que muito suportou») e **πολύμητις** ou **πολυμήχανος** («o dos mil artifícios» – cf. Pereira: 1988: 91). O viajante deste navio inaugura-se em viagens extraordinárias, por mar; também suporta agruras (naufrágios e perdas), mas parece livrar-se, constantemente, de situações menos auspiciosas. Nas suas deambulações, o narrador toma conhecimento da existência de Ulisses, com quem se encontra; todavia, a pormenorizada descrição que dele nos é feita ridiculariza, de certa forma, a autoridade do velho sage, porque, como veremos nas análises subsequentes, à degradação do herói corresponde a degradação mental ou a capacidade vaticinadora:

«Chegado eu de mansinho, encontrei-me sentado em frente do velho prometido sage, conselheiro de toda a irmandade dos capitães de longo curso, desde sempre, já celebrado nos tempos aqueus, conselheiro de Agamémnon, conselheiro de Piri Reis, de Corte-Real, do capitão Nemo, neste momento aqui acocorado numa esteira verde de ráfia, sobre a areia ainda húmida das águas.

Esperava eu uma majestade solene, de grande brandura e finos, hieráticos gestos. Dou com um oriental decrépito, tartamudo, de olhos fendidos, mortícios, sorriso largo, infixo, vestes açafraão confusas, complicadas de definir.

(...)

De entrada, foi-me o diálogo difícil, lacunoso de largos silêncios. O homem dava-me evasivas, trivalidades, incongruências, num fraseado sem tino. Veio-me a dúvida de me ter enganado na praia e no interlocutor, entremeada de um desejo forte de não estar forte de não estar ali (...).» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 107)

«Eram-me língua morta, não escrita, mal falada, com corruptelas e omissões, construções gramaticais absurdas, onde se entremeavam de vez em quando panos de frases inteligíveis, logo embutidos na algaravia, de que despontava depois aqui e ali uma palavra conhecida, portadora de algum sentido, ora certo ora desoladoramente inepto.» (*ibidem*: 109)

Ulisses relata muitas histórias, no entanto, à semelhança do narrador, também ele desconhece o caminho que conduz a Tebas. Neste contexto do encontro com Ulisses, que remete para uma noção milenar de crenças em oráculos, profecias e adivinhações, Mário de

Carvalho desconstrói, parodicamente, a sapiência do velho marinheiro e dos oráculos da tradição grega, fazendo-o exibir um discurso desconexo e incongruente¹:

«Ora, velho conhecedor de manhas, explica-me lá o que me vai. Liberta-me lá de Tebas, dando-me Tebas, e faz-me repousar em meu conchego antigo. Vá, velho destroço, que a tua fala me seja luminosa como este faiscar de sol em volta. Corri mundo atrás de tua fama, mundo e o fundo das idades. Devo esperar que cada palavra tua me seja reveladora, impacte de nome secreto de deuses.» (Ibidem: 108-109)

«Disse o que pensava que eu era, o que havia de ser, preparado pelo que havia sido. Fez-me advertências, aconselhou-me, errou. Tudo o que me disse pouco monta (...). Tenho a convicção de que, se ao invés das palavras ditas, tivesse profetizado as opostas, a consequência seria a que foi e não outra.

Mas que esperava eu? Afinal, mais na convicção de frustrar um oráculo fui, do que na de ouvir e acatar um oráculo. O velho de Sídón, percebi então, era apenas um desengano necessário a ter, para me não restar lanço de dúvida.» (Ibidem: 112)

Numa focalização interna, sabemos que Ulisses fica prostrado, ao compreender que tergiversava e, por mais que tentasse proferir um discurso sequencial e lógico, as suas palavras contrariavam-se:

«O velho ficou-se, de braços, cabeça, beijos descaídos, numa prostração, exaurido do esforço de tentar adivinhar. Creio que no correr-lhe das palavras se apercebeu da pouquidão de acerto que o conjunto delas dava. Eis por que hesitava, tatebitatava, interrompia, recomeçava, desmentia, insistia. E se o momento me foi importante, pois a partir daqui não me cumpria tomar decisões novas, foi mais importante para ele, porque derrocada irreversível de um milenar pontificado, sempre imbatido, sempre respeitado.

Havia ele de ter algum fim, que não consta que haja profetas eternos.» (Ibidem: 114)

¹ Esta temática encontra-se, também, presente no romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, e é abordada por Natália Constâncio (2007: 99), ao analisar o episódio em que numa breve analepse, Lúcio rememora que, muitos anos antes do cerco árabe, o seu pai chamara os áugures, para que interpretassem um sonho que tivera. Todavia, Lúcio não acreditou nos prognósticos, que lhe haviam vaticinado um futuro glorioso: «Eu, francamente, não acreditei numa única palavra de todas as que na ocasião foram proferidas, e duvido que, no fundo, alguém tenha acreditado. O futuro foi dando razão ao meu cepticismo, não aos prognósticos. A minha Província estava em paz, não fui militar; as glórias que me couberam foram as ordinárias e correntes na minha carreira; do meu casamento com Mara não nasceram filhos; os dois órfãos que adoptei, após a morte do meu pai, vieram a morrer de febres e não quis proceder a novas adopções, para não acumular mais desgostos.» (1995: 107).

Num outro episódio, o imediato guia o narrador, na longa visita que faz ao porão do navio, facto que nos reenvia para dois episódios da Literatura Clássica: a catábase de Eneias, guiado pela Sibila de Cumas, e a descida de Ulisses ao reino do Hades. No périplo realizado, vislumbramos, inequivocamente, notações que evocam os episódios mencionados. Desejoso estava, o narrador, de conhecer os recônditos espaços do navio; por isso, foi guiado pelo imediato – «seguiu-se uma lenta descida no pequeno elevador, muito acanhado. Daí passámos a uma nova escada em caracol e a uma antecâmara» (*ibidem*: 168):

«Veio depois a grande sala, lançada a perder de vista, em que chovia ininterruptamente. As paredes eram de alumínio, muito brilhante, e não se lhe via o tecto oculto por nuvens espessas. As águas escoavam-se por ranhuras que de um e outro lado conduziam, suponho, a embornais voltados para o exterior. Apesar dos impermeáveis fornecidos pelo imediato, foi muito encharcados que atingimos um túnel, do outro lado da sala.

– Neste túnel – comentava o imediato –, enquanto rastejávamos por entre metais aluídos, escórias, vigamentos velhos, um pesquisador meteu-se à procura de veios de ouro, e andou por cá meses (...).

No dia seguinte, desembocámos nas margens de um grande lago, de espessas águas férreas, muito quietas, de que não se via o fim. As praias do nosso lado, junto ao interior do casco, eram de limalhas e escórias metálicas.» (*Ibidem*: 168-169)

Segundo Homero, o *Hades* é um lugar sombrio e lúgubre, rodeado pelos rios infernais – o *Letes* (o rio do esquecimento), o *Aqueronte* (e os seus afluentes, o *Cocito* e o *Flegetonte*) e o *Estige*. Este local alberga as sombras, e dali não há retorno possível. Para os romanos, o *Tártaro* é o mundo das trevas, onde se encontram as almas dos mortos. O Canto VI da *Eneida* (vv. 268-272)¹ é consagrado à catabase de Eneias. Guiado pela Sibila de Cumas, o herói desce ao reino das sombras, que Virgílio descreve como um lugar horrífico:

«Seguiam sem luz, no meio da sombra, na noite solitária,
através da mansão vazia e do reino inerte de Plutão,
tal como quando se faz caminho pela floresta, à luz escassa
de uma lua insegura, quando Júpiter ocultou o céu

¹ Versos traduzidos por Maria Helena da Rocha Pereira, 1986 [1976]: 145.

na sombra, e a noite negra arrancou às coisas as suas cores.

N’A *Divina Comédia*, Dante, guiado pela sombra de Virgílio, desce ao *Inferno*, composto por nove círculos, onde estão as almas dos impuros, dos que não conheceram a fé, dos luxuriosos... Enfim, dos que cometeram toda a sorte de pecados em vida e que ali são subjugados, pela dor eterna e inexorável. É aquele um lugar assustador, onde existem muitos monstros mitológicos e «deformações teratológicas do imaginário medieval»¹. À entrada do Inferno há um letreiro escuro, por cima de uma porta, que diz «*Deixai toda a esperança, vós que entraís.*» (III, 9).

A propósito da fama que lhe sobreveio, convém salientar que o Ulisses de Dante não tem um final feliz como o de Homero. N’A *Divina Comédia*, Dante coloca Ulisses no Inferno, por ter furtado o Paládio e pela criação do Cavalo de Tróia. Nem a velhice, nem o amor filial de Telémaco, nem o amor de Penélope o seguraram em Ítaca, por isso, a ânsia de saber e de conhecimento fizeram-no perder-se, no mar, onde, efectivamente, morreu. No capítulo dedicado ao Navio, no romance de Tebas, o mestre Salim Mussa alertou o narrador para o facto de o velho Ulisses estar, já, muito débil, e para a sua relação conflituosa com Tirésias: «– E olhe não vá acreditar em tudo o que dizem – adiu o mestre – que em verdade Ulisses odeia Tirésias...» (1996: 57). Quando desceu ao Hades, Ulisses ficou a saber, pela boca de Tirésias, que as suas façanhas eram conhecidas e admiradas, em todo o mundo helénico. O profeta vaticinara-lhe a morte, na velhice, e um futuro glorioso, mas não sem grandes perdas e dor. Segundo relatam outras versões, Ulisses teria sido morto pouco depois de regressar a Ítaca, por Telégono, que o atingira com uma seta, feita com uma espinha de raia, ignorando tratar-se do seu progenitor. Assim se cumpria uma profecia que predestinava a morte de Ulisses, às mãos do filho e do mar (Schmidt, 1994: 268; Dogget: 2006).

O narrador do romance carvalhiano acentua a insegurança de Ulisses, relativamente às predições que efectua. Se atentarmos nas suas palavras, facilmente vislumbramos que o futuro que lhe foi reservado está eivado de perdas e de mortes:

«Procuras saber do doce regresso, ó glorioso Ulisses,

¹ Vasco Graça Moura, “Introdução”, in Dante Alighieri, 1998: 17.

mas o deus fá-lo-á difícil; pois não julgo que fugirás
ao deus que abala a terra, que acumulou cólera
no coração porque lhe cegaste o querido filho.
Ainda assim podereis regressar, embora muitos males sofrendo,
(...)
a todos por ordem; e do mar sobrevirá para ti
a morte brandamente, que te cortará a vida
já vencido pela opulenta velhice; e em teu redor
os homens viverão felizes: é esta a verdade que te digo.»

(*Odisseia*, XI. 100-137; in Lourenço, 2008[2003])

Outro momento vivido no romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, remete para o episódio da *Odisseia*, em que Circe adverte Ulisses para o funesto canto das falaciosas Sereias:

«Quem delas se acercar, insciente, e a voz ouvir das Sereias,
ao lado desse homem nunca a mulher e os filhos
estarão para se regozijarem com o seu regresso;
mas as Sereias o enfeitçam com seu límpido canto,
(...)
Prossegue caminho, pondo nos ouvidos dos companheiros
cera doce, para que nenhum deles as oiça.
Mas se tu próprio quiseses ouvir o canto,
deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés»

(*Ibidem*: XII, 41-50)

O imediato relata uma história em que podemos entrever um simulacro do citado episódio de Ulisses, quando afiança que ouvia, frequentemente, um cantar. Tal como sucede no episódio homérico, em que, exceptuando Ulisses, os marinheiros haviam colocado cera nos ouvidos, para não ser afectados pelo canto, no romance em análise, quando as

personagens são inquiridas sobre a melodia, desconhecem o fenómeno – «Quando o cantar cessou cobrei ânimo para interrogar os meus homens. Nenhum o ouvira. Ordenei a um deles que descesse.» (1996: 171). O imediato gostava de ouvir o canto, embora, paradoxalmente, o temesse:

«E em cada expedição que fazia, ao desejo de chegar rapidamente à sala misturava-se o pavor de a voz não aparecer. E quando ouvia o canto, ao prazer misturava-se o medo de ser atraído para o poço. E quando regressava era o desespero da separação e a saudade de me ir...

«Ninguém nunca, a não ser eu, ouviu aquela voz. Quem eu mandasse descer trazia-me sempre notícia insignificantes. (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 171)

O tema do duplo surge, neste romance, não apenas quando o narrador vê múltiplos de si, mas também quando, parodicamente, questiona o Imediato: «– Diga-me uma coisa, com sinceridade: você não será eu?» (*ibidem*: 172). Parece que o narrador contempla o seu reflexo, porque também ele ouvira o canto, mas aquele será, ao invés, na nossa perspectiva, um simulacro, um duplo do próprio Ulisses. E, nessas longas e dolorosas esperas de Mariana, há os momentos que antecedem a vinda do esposo, que lhe fazem rejubilar o coração. A aparição do narrador funde-se numa ontologia tríplice: o narrador constitui um duplo (ou um *alter-ego*) do marido e é, simultaneamente, um duplo de Ulisses. É a própria Mariana quem ilude a dor da ausência e da separação e veicula a noção de que o narrador constitui, afinal, um duplo do seu «marinheiro marido», quando afirma: «Eu estava a sentir-te há muito tempo e sabia que eras tu, inesperado, teu doce deixar-te vir e imperturbado olhar-me, inquirir. Este sítio, onde faço vida, contigo se tornou mais ele.» (*ibidem*: 227).

Para além de se associar ao velho sage, nos episódios mencionados, o narrador parece ser uma sombra do astuto grego, um duplo, mais desligado e mais desprendido que o ambicioso Ulisses, menos desejoso de fama e de sucesso. Se atentarmos nas referências diegéticas, para além do duplo Ulisses-narrador há, também, efectivamente, uma duplicação de Ulisses, que é, simultaneamente um velho e decrépito sage e um marinheiro fantástico, aprisionado no porão.

A própria noção de amor pode cotejar-se, entre as duas faces (o verso e o averso) da mesma personagem. Nas viagens que protagonizam, pelos mares, ambos são companheiros de mulheres, mesmo que as não desejem; o narrador acompanha e é

protegido por Magda, mas chega a cansar-se da sua presença e liberta-se, quando a sua imagem se desfaz, nos ares; Ulisses fica prisioneiro dos encantos de Calipso, ou da magia de Circe, mas regressa a casa, e volta para a esposa. E não constituirá, esta Mariana, que aguarda, interminavelmente, o marido, um duplo da corajosa e doce Penélope, que espera, espera e anseia pelo bronzeado marido, que vem de demoradas e longínquas paragens, e que lhe conta as suas aventuras, esquecido de escutar as suas doces palavras? [«Por essa entrada rompe de ano a ano meu marido, meu marinheiro marido. Daqui lhe ouço as passadas na rua e o cantarolar dolente de mais uma canção aprendida longe (...).» (*ibidem*: 226)]. Mariana salienta que o esposo, «todo-contador, fala e sussurra» e sai sempre vencedor das guerras e «submissor dos maus» (*ibidem*: 228). Mariana, expectante, sorri, e anseia aquele regresso, cíclico, porque o seu encanto inebria-a, como uma poção:

«(...) submete o todo em volta e a mim. Ei-lo sobre a mesa, riso cigano moreno, dançando (...). Encheu a casa de luz, encheu-a de sons, transborda de gestos. A si tomou o ambiente. Depois, chega-se-me e ri, tomando-me.

Magoadas, reparo, ficam as coisas depois de ele partir, e muito tempo demoram a recuperar a sua serenidade, como se temerosas ainda de voltarem a ser brutalmente acordadas, em repelões de som e claridade.» (*ibidem*: 228)

Todavia, este ansiado marido não escuta as mágoas que a longa expectativa deixa marcadas em Mariana. É com dor que recorda o silêncio que lhe impõe – «Quando lhe quero dizer o que quero, uma sombra lhe cinge a faixa dos olhos, de impaciência se lhe tolda o rosto. E nem me responde, porque não me soube ouvir.»; acrescenta, com desalento, que «Com ele me divirto e aprendo, já que ele de mim não sabe aprender.» (*ibidem*: 230). Neste trecho parodia-se, obviamente, a concepção de que as aventuras são mais importantes que a vivência familiar, onde há um centro irradiador de afectividade, sempre relegada, principalmente pelo elemento masculino.

Na análise que efectuámos, parece-nos poder concluir que, se o narrador constitui um *alter-ego* ou um duplo do próprio Ulisses, a Mariana-Penélope, cansada da espera, quebra os votos de fidelidade e ama o aventureiro, que também a trocará por aventuras a devir. «– Diz-me como vieste aqui ter. Ouviste o meu apelo? Não quis responder que não

tinha ouvido o apelo de Mariana e que nem nunca Mariana eu busquei.» (*ibidem*: 236). Tal como o velho Ulisses, que chega a Ítaca e narra as suas proezas, o narrador conta o périplo que fizera, até chegar ali, invocando a visita ao reino das sombras e invocando a cidade-fantasma, que perdera: «Assim corri muitos mundos, andei em muitos navios, toquei uma cidade lá em baixo, subi umas escadas infindas, e aqui me tens, sem ter Tebas, Lisbela distante, sei lá onde.» (*ibidem*).

7.1. A Circularidade ou a Estrutura de Ritornelli

No romance *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, o ciclo da vida repete-se e a experiência temporal é ciclicamente conotada pelas emoções; a sua composição semântica e estrutural e, nalguns casos, fraseológica, são motivos que acentuam a estrutura de recorrências circulares do tempo que passa, muito embora, em termos psicológicos, tal facto ocorra de forma morosa e lenta, transmitindo, assim, o vazio existencial do herói (cf. Constâncio: 2007: 75). Lúcio Valério dá conta desta circularidade temporal e observa os movimentos da esposa:

«Brilha o céu, tarda a noite, o tempo é lerdo, a vida baça, o gesto flácido. Debaixo de sombras irisadas, leio e releio os meus livros, passeio, rememoro, devaneio, pasmo, bocejo, dormito, deixo-me envelhecer. Não consigo comprazer-me desta mediocridade dourada, pese o convite e o consolo do poeta que a acolheu. Também a mim, como ao Orador, amarga o ócio, quando o negócio foi proibido. Os dias arrastam-se, Marco Aurélio viveu, Cómodo impera, passei o que passei, peno longe, como ser feliz?

Mara, mais além, borda, sentada numa cadeira alta de vime, junto aos degraus da porta. Há pouco, ralhava com as escravas. Agora ri-se com as escravas. Em breve ralhará com as escravas. Do local em que me encontro não consigo ouvi-la, mas quase adivinho as razões dos risos e dos ralhos.» (1995: 13)

Nesta obra citada, o tempo, circular e cíclico, demonstra a passagem do tempo (a física/ cronológica e a interiormente experienciada), e o epílogo equipara-se, com ligeiras modulações, ao prólogo, exactamente como sucede com a matriz, o romance *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, que termina exactamente da forma como se inicia:

«E não recusarei sequer a intercessão de certo deus que, nos primórdios, ao que parece, passeava num jardim, pela brisa da tarde...» (*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, 1995: 26)

«Hoje sinto-me tranquilo, de novo. Afinal, o rapaz não sabia que sinal era aquele. Nunca ouviu, nem ouvirá, decerto, mencionar o deus que passeava no jardim, pela brisa da tarde.» (*ibidem*: 319)

«Eu quotidiano me sentava numa carteira alta, de pau-preto, entre rimas de infólios e resmas de velhos manuscritos tismados, e embebia-me no enigma dos trémulos sinos submersos de Port Royal, a desaparecida.

Certa manhã, chegou-me um chamamento de algures, vibrado nas folhas de tabaco, rumorejado nas copas dos cacaueros (...) dando-me o momento de partir.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 19)

«Eu, quotidiano, me sentava numa carteira alta, de pau-preto, entre rimas de infólios e resmas de velhos manuscritos tismados e embebia-me no enigma dos trémulos sinos de Port Royal, a desaparecida.

Certa manhã...» (*ibidem*: 252)

N’*O Conde Jano*, o Outono figura como metonímia da paisagem «enevoada e parda», «com o cinzento do dia a entristecer os sinais de alacridades» da véspera (1991: 97); as pingas de água caem, numa estrutura que deixa entrever a repetição das estações, antecipando o Inverno, ou a morte que contém a mesma isotopia semântica. No *Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, o movimento da construção sintáctica, cadenciado, assemelha-se ao movimento do mar; os seus golpes, rítmicos, traduzem o movimento regular das ondas que vão e vêm. Este movimento das ondas, aliado à sonoridade oferece, ao romance, uma chave, que pode traduzir-se numa metonímia fundamental e simbólica, do ciclo vida-morte. O mar é a imagem clássica das aventuras e das descobertas, mas constitui, de igual modo, uma representação metonímica da morte, como podemos vislumbrar no anverso de todas as epopeias – da *Odisseia* a *Os Lusíadas*, cuja voz desse sábio Velho do Restelo antecipa. No romance *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, alude-se, também, à circularidade temporal, conotada com a tessitura da teia de Penélope – «Por essa altura já havia toda uma manhã de trabalho na miniatura do *Galeão Grande*, que lembrava a teia de

Penélope. Todos os dias o coronel Lencastre usava a manhã para desfazer meticulosamente a aplicação maljeitosa da véspera.» (2003: 146).

Poderíamos sintetizar que a passagem do tempo e a inclusão espacial, nas obras do escritor em análise, se revelam exactamente como as descreve Mário de Carvalho, a propósito de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, onde salienta que «o tempo que corre para uma personagem não é o mesmo que corre para as outras personagens», acrescentando que o espaço

«(...) também é tratado de uma maneira um bocadinho diferente, há personagens que não se sabe de onde é que vêm. Há uma revisitação do Livro Grande de Tebas, dois momentos em que certos fantasmas de Tebas aparecem; há um registo onírico misturado com um registo quase verista e realista. Utilizam-se a fundo todos os processos de narratologia, a ponto de eu chegar a hesitar chamar ao livro um romance.» (Carvalho, in Ferreira, 2003: 51)

O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana remete para uma inconclusão/ repetição indefinida do tempo e das coisas que nele se inscrevem – **«Desconhece, pois, o povo de Tebas o passado e o futuro, e do presente só sabe dos gestos mil repetidos e nunca inovados e a repetir.»** (1996: 39). Este livro evidencia tópicos como a espera, as emoções, os devaneios, os sonhos que sonhamos e que se esmorecem; a vida que flui, ciclicamente, apesar das perdas, e em que há sempre um recomeço e deambulações psicológicas, mesmo que, fisicamente, se esteja confinado a um espaço. Desenvolve-se, neste romance palimpséstico, ao longo de toda a narrativa diegética, uma estrutura de *ritornelli*, em que a viagem surge como uma constante, acentuando a ideia de perda ou de morte (física ou emotiva). Este motivo institui uma isotopia temática entre muitas das obras abordadas.

Tomemos, como exemplo, a viagem final do narrador de *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, que regressa, algures; o longo périplo ou a viagem final de Magda, que a leva a desvanecer-se; a viagem final e de retorno ao castelo, de Jano; a viagem final e de regresso à *villa*, de Lúcio; a caminhada final do Conde de Fróis, que o conduz à morte; o descontrolo floresta dentro, do coronel traído, no desfecho de *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*; o périplo das personagens do Beco das Sardinheiras que, no final da obra, não querem ver-se desaparecer; o caminhar pela floresta, em direcção ao mar – ou à morte –,

que Gustavo procura, no romance *A Sala Magenta*; todas estas caminhadas surgem como sinédoque de ruína ou morte¹.

Durante as longas esperas de Mariana, o tempo escoou e correu, envelhecendo as faces e as vidas, e transformando os objectos, como a sua própria casa, «acastelada», agora «em ruínas, ocre de cor, escura, com sua pequena torre albarrã saliente, as atalaias destelhadas mostrando podres internos escurecidos de águas escorridas por muito ano.» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 221). No final do romance, todas as personagens parecem ter, no caminho ou na espera, a sua única morada, mesmo que o trilho que encontrem seja o da perdição, do naufrágio, da inexistência ou do abandono. Para além da viagem do narrador, a jornada constitui uma expectativa de chegada a uma morada, mas parece não haver chegada a parte alguma.

No final do *Tebas*, no subtítulo «fala de Magda», a personagem parece ter surgido de um tempo passado a que, paradoxalmente, pertence, mas do qual parecia querer fugir. Sabe, todavia, que a sua existência, real ou fictícia, está a terminar e, conseqüentemente, altera a sua conduta. Desde tempos imemoriais, são conhecidas histórias fantásticas, que todos os povos do mundo conservam, no seu imaginário tradicional. Vislumbramos, neste pequeno episódio, a argúcia da mítica heroína da tradição árabe, Sherazade, que vai adiando a morte, contando histórias sublimes a Xahriar. Deliciado com o que ouve, o cruel sultão acaba por libertar a esposa, e tudo termina harmoniosamente. No romance matricial de Mário de Carvalho, as posições entre narrador e Magda situam-se exactamente nos antípodas da história oriental. Se Magda surge, inicialmente, como um enigma, que comanda, de forma mecanizada, e que apenas dá ordens ao companheiro, no final da obra exorta-o a falar-lhe de Tebas e é ela própria que pretende adiar o fim iminente que a espera:

«Ilusória fuga te será essa, porém, porque enredado ficas na teia que ao longo destas escadas comigo tramaste, só essa lembrarás e outra não te será possível.(...)»

¹ Cf. Fernanda Irene Fonseca (1992: 44-45): «O movimento inerente à noção de tempo é concebido como *deslocação* (mudança de lugar), mas deslocação irreversível, num só sentido, independente da vontade humana. A deslocação voluntária no tempo está vedada ao poder do homem (é um velho e obsessivo lugar-comum da ficção científica): a linguagem constitui o único “meio” acessível ao homem para se “deslocar” voluntariamente no tempo, apoiando-se na *memória* e numa função própria da linguagem, a *função evocativa* (ou *narrativa*).»

Olha, eu sei, afinal, contar tanta história... Falar-te-ei do país das cerejas, da sua muralha de cristal em que os sacerdotes um dia ungiram a minha estátua, daquele exército sem tino que aqui viste, as terras a que chegará um dia...» (1996: 219)

Nesta obra, por vezes, a narratividade parece pertencer ao domínio do experimental e o narrador joga com todas as fontes que lhe são oferecidas, o que possibilita a desconstrução final do próprio romance, que termina em aberto. Quanto às personagens do livro de Tebas e, se exceptuarmos, pontualmente, as longas esperas de Mariana, todas elas se movimentam, constantemente, de um lugar para outro, criando uma impressão de mobilidade reforçada pelas mudanças constantes no plano da perspectiva narrativa, passando da personagem ao narrador, ou de uma personagem a outra (cf. Jo Labanyi, 1985: 160). O ritmo com que termina a cadência rítmica da tessitura narrativa, traduzido na correria desenfreada do narrador e num posterior cansaço extenuante converte-se, no final, em símbolo de temporalidade. A cena com que encerra a obra acentua, metaforicamente, de forma mais intensa, o compasso ritmado das ondas, associado à noção de tempo, que escoia, moroso e lento, ou que, pelo contrário, voa e corre e desaparece, velozmente:

«E assim, andando, andando, nem sei como, por montes e vales, procurando gasalho em qualquer luzinha nocturna, navegando quando havia que navegar, voando quando era tempo de voar, reencontrei o sol (...).» (*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, 1996: 252)

Terminamos o capítulo recorrendo a palavras de José Pozuelo Yvancos, que, a nosso ver, traduzem, de forma exemplar, esta concepção de uma repetição cíclica da temporalidade, desse ciclo vida-morte-vida, anunciado pela metonímia do mar, vigente no romance palimpséstico em análise:

«Tundas del mar, giros de la noria, baraja de cartas, metonimias todas que, como la de la construcción de la casa de madera de boj, es una forma que dibuja el trazo de la no estructura, la imposible trama del tejido, que sin embargo en su forma de golpes y remates, es eso, tejido, la vida jugada en el hacer y deshacer de esta Penélope a la que llamamos tiempo.» (Yvancos, 2004: 218)

CONCLUSÃO

O estudo que levámos a cabo e que apresentámos procurou abordar problemáticas diversificadas. Ao contextualizarmos e situarmos as obras do autor em análise no âmbito do chamado pós-modernismo, abordámos temáticas diversas, numa perspectiva de continuidade ou de ruptura, com os cânones literários que precedem o seu surgimento. No que concerne à questão da relação existente na tríade *Factos – História – Literatura*, pudemos verificar que os autores hodiernos estão cónscios de que, tanto a narração histórica, como a narração fictícia, são constructos humanos, e esta problemática é transportada para os seus textos (cf. Foley, 1986; Elam, 1992; Pulgarín, 1995; Elias, 2001). Ao analisarmos os documentos que nos são facultados pelos historiadores e pelos teorizadores da História e da Literatura, constatamos que são os próprios que o asseveram, ao difundir a ideia de que o passado nos chega textualizado, e que os factos são escolhidos e denominados como tal pelos próprios historiadores.

Ao estabelecer um contraponto com o modernismo, que rejeitava a História, vários críticos, de entre os quais destacámos Patricia Waugh (1984), Umberto Eco (1991), Linda Hutcheon (1991) ou Darío Villanueva (1994), declaram que o pós-modernismo reconhece que o passado, não podendo ser destruído, deve ser reformulado, ironicamente. Ao perfilhar esta idiossincrasia, acrescentam que a utilização da ironia pode ser paradoxal, ao instituir-se como agente da paródia, perspectivando-se numa forma de abordar o passado, sacralizando-o e questionando-o, ao mesmo tempo (cf. Hutcheon, 1991: 165).

Segundo afiança Linda Hutcheon (1988: 11; cf. Herrero-Olaizola, 2000: 30), o chamado pós-modernismo caracteriza-se – ou define-se – como uma poética que apresenta uma heterogeneidade discursiva/narrativa; que questiona a existência de uma figura autoritária que leve a cabo uma narração omnisciente; que assume uma clara exposição da marginalidade que desafia os limites do próprio texto; que se actualiza numa transformação da dominante, traduzindo-se numa consequente integração da «Cultura» em «cultura». Tais ocorrências também estão patentes em obras como *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, onde o autor desafia os limites do texto e onde aparecem discursos cujas vozes enunciadoras apenas são distinguíveis pela tipologia gráfica.

Na contemporaneidade, a questão da linha que separa História e Literatura tende a desvanecer-se e a eliminar-se. Não existe, já, uma divisão rígida entre o discurso fictício e o histórico, mostram-no vários teorizadores da contemporaneidade (cf. Sklodowska, 1991; Elam, 1992; Elias, 2001; Fischer, 2008). Para muitos investigadores e teóricos da Literatura e da História, a ligação ontológica entre o passado histórico e a Literatura é feita pelo conhecimento que possuímos dos textos (cf. Thiher, 1984: 190, *apud* Hutcheon, 1991: 168; Le Goff, Ladurie e Duby, 1986; Foley, 1986; Kyndrup, 1992). De facto, é o testemunho da escrita (ou dos monumentos) que estabelece o vínculo entre o literário e o histórico e vice-versa (cf. Le Goff, 2000a). Pelo exposto, vários estudos veiculados pelas teorias da contemporaneidade, designadamente o chamado pós-modernismo, afiançam a impossibilidade de se aceitar a verdade do discurso historiográfico *tout court*, na medida em que qualquer discurso se apresenta, claramente, baseado numa manipulação do referente.

O historiador Michel de Certeau lembra aos historiógrafos que nenhuma pesquisa efectuada sobre o passado está livre das condições socioeconómicas, políticas e culturais (1975: 65). Na mesma esteira, Hayden White destaca que, para além de um posicionamento de índole moral, a própria utilização da linguagem implica uma idiosincrasia ligada a valores de natureza política, ao referir que toda a linguagem é «politicamente contaminada» (White, 1980: 35; *apud* Hutcheon, 1991: 244). Esclarecem-se, deste modo, a perspectiva política e a histórica atinentes ao pensar pós-moderno, que vários teóricos consideram ser essencialmente de cariz a-histórico e a-político. À luz dos preceitos caucionados pela perspectiva contemporânea, o chamado romance histórico pós-moderno rompe com as denominações comuns; não intenta nem apresenta como escopo principal instituir-se como uma mera reconstrução histórica e linear; pretende, ao invés, corrigi-la, subvertê-la, apresentando-a numa perspectiva plurivocal. Este processo procede e deriva, quer da desmistificação da História, quer da desmistificação da própria linguagem (cf. Pulgarín, 1995: 16).

A epistemologia contemporânea relativizou o conceito de *verdade* (histórica), pelo que o termo perdeu o seu valor ontológico e absoluto, entendendo-se, hodiernamente, como uma categoria pragmática e relativa de marcos culturais, de tipos de discurso e de sistema de crenças vigentes (cf. Williams, 2006). Na análise dos textos, podemos comprovar, na esteira do que pronuncia Celia Prieto, que não existem verdades *a priori*, mas *a posteriori*,

e que «Por tanto, hay que hablar, en plural, de verdades parciales, sujetas a controversia, provisionales» (2003: 40).

A análise dos textos de Mário de Carvalho permite-nos afiançar que as suas obras respondem às directrizes mais comumente veiculadas pela chamada poética do pós-modernismo. As características mais representativas patenteadas nas suas obras são o ecletismo, a marginalidade, a descontinuidade, a fragmentação discursiva, a auto-reflexividade discursiva, a descentralização, a parodização, o questionamento, de forma implícita, de algumas das representações mitográficas tradicionais, e a morte da utopia (ou a descrença no sonho) (cf. Pulgarín, 1995: 203).

Nas obras de Mário de Carvalho encontramos, igualmente, a concatenação de alguns dos elementos e princípios aludidos, designadamente no que concerne à problemática de classificação genológica, no que respeita à amálgama de características tradicionalmente conferidas a um determinado género ou modo literários. Tal facto ocorre em obras como *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, *E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?*, *Fantasia Para Dois Coronéis* e *Uma Piscina* ou *A Arte de Morrer Longe*.

Os teóricos da poética pós-modernista destacam, ainda, a relevância do papel atribuído, na contemporaneidade, aos indivíduos até agora marginalizados, tanto no que concerne ao comportamento que revelam ou à estirpe social a que pertencem, como no que respeita à questão racial ou de género. As obras analisadas reflectem, não raro, a problemática das personagens ex-cêntricas (cf. Hutcheon, 1989; Wesseling, 1991), como o Professor Pfiglzz, Iunia, Mílquion, o Conde de Fróis, Calpúrnio, Lúcio Quíncio, Mariana, Maria das Dores, ou os habitantes do Beco das Sardinheiras; incidem, igualmente, sobre a problemática do papel atribuído às personagens femininas. De entre elas, algumas destacam-se por uma postura notável e extraordinária, como Mara, a esposa dedicada de Lúcio, o herói de *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, ou a Condessa do conto *O Conde Jano*. Podem, ainda, evidenciar-se negativamente, como sucede com outras – a Infanta confronta Jano, exigindo ao Rei a morte da esposa, para obrigar o Conde a contrair matrimónio consigo; a prosélita Iunia vive a sua fé e desafia todos os cânones religiosos, sociais e políticos dominantes na *romanitas*; Eduarda Galvão não revela escrúpulos, para atingir os seus objectivos.

O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana abrange diversas temáticas centrífugas, que parecem ganhar vida, esvoaçando, frequentemente, para as obras subsequentes. Todavia, no âmbito da poética do chamado pós-modernismo, que não recusa o passado nem as influências de índole auto-autoral ou hetero-autoral, pelo recurso à intertextualidade, as obras de Mário de Carvalho mantêm uma relação de revisitação permanente, entre si, ou entre obras hetero-autorais, através do registo conceptual da paródia, da subversão ou de vários outros processos que, ousaríamos dizer, são imanentes à concepção literária e narrativa do autor citado.

No estudo que levámos a cabo, pretendemos abordar, de igual modo, a problemática da ficcionalidade e da criação de mundos (cf. Rivarola, 1979; Pavel, 1988; Mayordomo, 1988; Wesseling, 1991; Kyndrup, 1992; Yvancos, 2004; Salem, 2006). Durante vários séculos, a visão aristotélica da criação *poiética* (de construção) foi totalmente anulada pela poética normativa, que submeteu a criatividade à subordinação a cânones e regras considerados irrefutáveis. No Renascimento, o conceito de *mimese* reentrou, na estética e na poética do ocidente, pela versão aristotélica, surgindo, nesse tempo, uma nova modificação da teoria da mimese, ao alegar-se que a poesia devia imitar a realidade. A partir do século XVII, o Cânone neoclassicista impõe uma poética normativa para a produção de obras poéticas; na Alemanha, esta doutrina foi rigidamente reformulada, e baseou-se, essencialmente, na concepção de que a arte surge como imitação da Natureza – *Naturnachahmung* (cf. Doležel, 1990). Como pudemos constatar, pela análise dos teorizadores da Literatura, os conceitos de mundos imaginários e possíveis apenas reaparecem na poética contemporânea, no momento em que o conceito da «auto-referencialidade» da Literatura revelou os seus limites. Nas respectivas semânticas da linguagem poética que apresentam Frege ou Saussure, os linguistas puseram de parte o aspecto «referencial» da Literatura (cf. Doležel: 1990).

Se é possível falar de uma determinação do fenómeno literário, e dos conceitos e temáticas que lhe estão adjacentes, não poderemos olvidar nem negligenciar as características que determinam a escrita do chamado pós-modernismo, também patenteadas nas obras do autor em estudo. Herrero-Olaizola particulariza, neste âmbito de metamorfose literária, as chamadas narrativas híbridas, destacando, primeiramente, a oposição entre o realismo e a criação literária (de mundos alternativos ou com existência

paralela). Esta característica apresenta-se em várias obras em análise, como *Os Coleccionadores* (1995), onde o narrador consegue fazer emergir continentes, ou no conto *Três personagens transviadas* (2000), onde se relata uma insólita aventura. Nesta obra, o autor vê-se assediado por pequenos seres, provindos do computador; curiosamente, as personagens deste conto não conseguem fazer-se ouvir, pelo narrador.

No estudo que levámos a cabo, deparámos com a existência de mundos paralelos e utópicos, poeticamente criados, pelo universo literário e pela linguagem. As obras em estudo concatenam, simultaneamente, a História e a Ficção (e, acrescente-se, ainda, a ficção científica); corroboram e dão pertinência à existência de cidades míticas e idealizadas (seja *Lisbela*, *Lixbuna*, a *Tebas* egípcia ou a grega), cuja demanda (inatingível) revela, afinal, de forma dilacerante e antagónica, a realidade factual e contemporânea de um país avassalador, onde parece não haver redenção. Redenção, há-a nessa busca infinita e idealizada do sonho, mas que o sono desacredita, quando *Clio* adormece, ou a *Musa*, indiferente, teima em não descer do Olimpo, para ajudar o romancista na faina poética da representação de um país mais risonho, mais justo, mais digno e menos risível.

Para além dos itens analisados, o nosso estudo focalizou-se, igualmente, na *paródia*. Verificámos que, para além do sema de comicidade a que Quintiliano alude, este referencia, de igual modo, como características atinentes ao termo «paródia» a simulação e a dissimulação como métodos utilizados em situações de gracejo. Muitas obras pós-modernas parodiam o discurso histórico mas parodiam, também, o processo inerente à escrita. Algumas das técnicas de subversão a que aludimos, nas obras em estudo, denunciam a falta de fiabilidade nos documentos históricos (casos de *Quatrocentos Mil Sestércios*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, *A Paixão do Conde de Fróis*, ou *Deambulações de Cat' e Gat'*). O carácter fictício dos textos surge, explicitamente, aos olhos do(s) leitor(es), não somente pelo carácter imaginário de algumas das personagens apresentadas e dos acontecimentos narrados, mas também pela exposição dos procedimentos intrinsecamente aliados ao acto de narrar. O romance pós-moderno tem vindo a explorar a vertente de desnudamento do trabalho de escrita. Este procedimento ocorre nas obras que analisámos, quando o narrador divulga o processo de escrita e as técnicas que lhe estão subjacentes, em obras como *O Livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, *Quatrocentos Mil Sestércios*, *A Paixão do Conde de Fróis*, *Um Deus Passeando Pela*

Brisa da Tarde, *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*, *Fantasia Para Dois Coronéis* e *Uma Piscina* ou *A Arte de Morrer Longe*. Atentemos, igualmente, a este propósito, nas personagens pertencentes ao universo do livro *Casos do Beco das Sardinheiras* ou da obra *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*, na medida em que intervêm na história, interpelando o autor, ou discutindo com ele. Desta feita, cabe ao(s) leitor(es) reequacionar o contrato ficcional da escrita do romance ou das histórias. Se não entrarem no jogo, por não conseguirem desvendá-lo, os pactos de leitura e de crença tornar-se-ão absolutamente corrosivos (cf. Kyndrup, 1992; Villanueva, 1994; Cartelle e Ingelmo, 1994; Simões, 2006). De facto, e na senda do que vem sendo afirmado, Patricia Waugh (1984: 24) advoga que a (auto)reflexividade romanesca implica e deriva, simultaneamente, do (re)conhecimento das regras instituídas pela linguagem e pela metalinguagem, no acto de escrita.

Outra característica dominante na poética do chamado pós-modernismo consiste na dicotomia realidade *versus* ficção, tópico recorrente da problematização da História, do espaço e do tempo no romance contemporâneo, evidenciando-se, destarte, a pertinência que detém a figura do narrador. Na obra de Mário de Carvalho, a problemática da enunciação discursiva efectuada por um narrador que se pretende histórico aduz a importância e o inextricável recurso constante à paródia, à ironia e à desconstrução. De facto, a visão (e a aceitação) de uma História unívoca e unidireccional é agora, problematizada, questionada e parodiada. O testemunho de uma visão considerada irrefutável é subvertido, pela perspetivação múltipla e/ou subjectivada da História. São disso exemplo, *v.g.*, a narração efectuada por Lúcio Valério Quíncio; por Marco, o herói-pícaro, ou as considerações tecidas à História, no romance *A Paixão do Conde de Fróis*; nas pequenas narrativas insertas no *Fabulário*, nos *Contos Soltos*, ou nos *Contos da Sétima Esfera*.

Na sequência do que refere Genette (1972: 243), podemos referenciar que a metalepse também predomina nas obras do escritor em análise, com o intuito de destacar uma idiossincrasia que não se revela anódina. Nalgumas circunstâncias, o autor mescla acontecimentos reais e efabulados, descrevendo personagens fictícias convivendo com personagens históricas, ou nomeia lugares inventados, como sucede nalgumas das obras mencionadas. Segundo atesta Maria João Simões, Mário de Carvalho «baralha as fronteiras» (2006: 85) que separam as instâncias narrativas, desestabilizando, assim, a função lúdica

inerente à escrita, tratando-se da ficção romanesca, ou da contista. A coalescência real/fantástico, e as alterações da concepção do tempo e do espaço, segundo refere Jaime Alazraki (1999 – *apud* Roas, 2001) operam, também, no conto *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, em que Mário de Carvalho mistura os tempos – o século XX e o século XII. A confusão gerada pelo encontro das tropas árabes e dos pelotões da Polícia de Intervenção é conhecida, mas, no final da História, o narrador explica ao(s) leitor(es) que tudo não passou de um adormecimento da Musa Clío, a fiandeira que tece a História.

Na contemporaneidade, é, também, questionado o estatuto de subordinação e de ancilaridade da literatura popular, sempre relegada, como uma forma marginal de fazer Literatura, relativamente à Literatura considerada erudita. De acordo com os estudos hodiernamente realizados, a relação que veicula e liga a Literatura culta e a Literatura popular é imanente e indiscutível. Atentemos, a este propósito, nas obras analisadas, que traduzem esta noção de um elo absolutamente indissolúvel – Mário de Carvalho declara, manifestamente, quais os hipotextos que subjazem à escritura da obra *O Conde Jano*; alude, com frequência, a histórias tradicionais e à arte de contar contos (pertencentes à mitologia popular e tradicional de vários povos), como sucede na obra matricial *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*. As características apontadas verificam-se, analogamente, noutras obras do autor em análise, onde deparamos com várias e inúmeras referências, de entre as quais destacamos as citações canónicas (a *Bíblia*), tradicionais (romanceiros, adágios populares); as referências e citações a vários autores clássicos greco-latinos (Magão, Marco Aurélio, Virgílio, Homero ou Cícero), medievais (Fernão Lopes), renascentistas (Camões), realistas (Eça de Queirós) ou contemporâneos (Aquilino Ribeiro, Maria Velho da Costa).

As suas obras exibem, igualmente, um discurso direccionado para o(s) leitor(es), ao patentear-se, de forma paródica e subversiva, as técnicas de elaboração discursiva, pela alteração de anexins, de expressões idiomáticas, de discursos proferidos por grandes autores, ou colocando em causa o próprio estatuto da obra de arte literária, ao desvelar-se a arte do autor, na construção romanesca e no labor da escrita. Estes exemplos encontram-se, *v.g.*, evidenciados em obras como *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, *O Conde Jano*, *A Paixão do Conde de Fróis*, *Quatrocentos Mil Sestércios*, *Fantasia Para Dois Coronéis* e *Uma Piscina*, *A Arte de Morrer Longe* ou *Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto*.

Para Patricia Waugh, um dos escopos da metaficção historiográfica/romance histórico consiste na justaposição de vocábulos contraditórios e de enunciados que desnudam o processo de selecção linguística (1984: 140), constituindo, destarte, paradoxos de infinidade, através do recurso às repetição ou à circularidade. De facto, segundo afiança, «Such paradoxes of infinity involve the possibility of endless repetition or circularity.» (*ibidem*: 141). A estratégia da utilização da circularidade pode expressar-se recorrendo a várias imagens, como os duplos, as imagens reflectidas; os espelhos, os rodeios, as imagens circulares – «doublings, mirrorings, nestings, circlings» (*ibidem*). Muitos dos textos analisados apresentam imagens de duplos, de transmutações (uma variante da duplicidade), de imagens reflectidas nos espelhos (ou dos vidros, uma das suas variáveis), ou da circularidade temporal, que, no final, conduz à morte, à incomunicabilidade, ou à estagnação, duas das suas metáforas, como sucede em obras como *O livro Grande de Tebas*, *Navio e Mariana*, *Contos da Sétima Esfera*, *O Conde Jano*, *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*, *Fabulário*, *A Paixão do Conde de Fróis*, *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, *Contos Soltos*, *Contos Vagabundos*, *A Sala Magenta* ou *Haja Harmonia*.

Ao analisar *A Eneida*, Walter de Medeiros (1992) denuncia a morte, predominantemente evidenciada na epopeia virgiliana. A própria imagem do herói, que transporta o velho Anquises aos ombros, ao fugir da Tróia em chamas, para fundar uma nova Casa, pressagia a destruição, ruínas e mortes. Também várias das obras de Mário de Carvalho denunciam o ciclo em que continuamente se intercalam morte e vida/redenção. A circularidade temática (ou a repetição intertextual) e a cadência rítmica com que são construídas muitas das narrativas analisadas constitui, afinal, o ritmo da vida, composto pelo ritmo dos dias, dos meses, das estações e dos anos. Esta díade morte-vida/angústia-esperança revela-se um tema frequentemente iterado nas obras analisadas. De facto, muitos dos livros estudados terminam com a visão de ruínas ou deixam entrevê-las. A obra de Mário de Carvalho reitera, visivelmente, uma dicotomia que patenteia, aparentemente, sentimentos contraditórios de dor e de decepção, mas, concomitantemente, de esperança.

Conquanto a subversão e a paródia constituam dois processos recorrentes nas obras estudadas, amplamente reconhecidos na chamada poética do pós-modernismo, aliados a temáticas e problemáticas diversas, como supra referimos, a verdade é que, paradoxalmente, na obra do escritor em análise predomina uma matriz notoriamente

clássica e classicista. Embora não tenha sido objecto do estudo apresentado, podemos afirmar que Mário de Carvalho revisita os grandes nomes da Literatura (cf. Porto, 1997; Silvestre, 1998; Almeida, 2002; Silva, 2011a), num dialogismo e intertextualidade inegáveis e manifestos, quer através da problematização de temáticas, quer através do estilo utilizado, não raro vernáculo ou classicizante. Para além dos clássicos da Literatura (Homero, Luciano, Juvenal, Horácio ou Petrónio) não poderemos olvidar, igualmente, as influências dos grandes clássicos da Filosofia estóica ou da História, cujas influências estão impressas no seu pensamento e na sua escrita (Marco Aurélio, Suetónio, Tácito, Tito Lívio, Cícero ou Séneca).

O final d'*O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*, o Livro primordial, não revela um desfecho absolutamente trágico, mas perspectiva, já, o sema de ruína que há-de esvoaçar para os textos ulteriores e dominá-los. Contudo, apesar das fatalidades, as sombras que ocultam a ruína e a destruição deixam entrever um raio de Sol. Desenganam-se, porém, os leitores. Também não remetem para um final venturoso. Numa das imagens finais da obra, na catedral, deparamos com Mariana e o herói, caminhando por sobre «lousas inscritas de mortos» (246), enquanto o narrador vê, por cima, «o cintilar mortiço de uma rosácea» (246). Esta pequena cena acaba por figurar como sinédoque de ruína, ainda que o narrador fuja e tente alcançar a luz. Se atentarmos nos estudos de Annick Bouillaguet (1996), várias são as características que denunciam um discurso irónico, numa tessitura narrativa. A nosso ver, o remate do enunciado romanesco da obra matricial, que se destaca pelo inacabamento do texto, tipograficamente marcado pelas reticências, postula um vazio duplo: o criado pelo texto, que falta, e a impossibilidade de qualquer certeza.

Das obras analisadas, fica a dolorosa imagem de que a iminência do perigo e da morte são uma constante. Por isso, a vida só tem sentido com «essa crença no futuro, a que muitos chamam esperança.» (*ibidem*: 74). Desvelando, simultaneamente, uma propensão para a utilização de um discurso realista e pessimista, de forma irónica (risível ou trágica), ou recorrendo à parodização (crítica e respeitosa ou subversiva), num discurso modalizante ou explícito, o autor faz notar a ambiguidade intemporal da trágica *vanitas vanitatum* da condição humana de que falavam os antigos. E neste sentido, valerá a pena recordar as palavras que Walter de Medeiros profere, a propósito do herói da *Eneida*, que bem poderiam aplicar-se a algumas das personagens (re)criadas por Mário de Carvalho, fortemente dominadas pela angústia e por contradições internas que as destroçam –

Mariana, o Conde Jano, Lúcio Valério Quíncio, Proserpino, Yasmina, Yussuf, o mestre Guedes, o Coronel Bernardes, Gustavo ou Marta :

«Um rosto fica, o do herói, no termo da epopeia. Um rosto mareado de sombras: como é timbre – dolente – da humanidade. Depois outro rosto há-de vir. E outro e outro. Quando o da concórdia vier, a salvação virá.» (Medeiros, 1992: 6)

BIBLIOGRAFIA

I – DE MÁRIO DE CARVALHO

1. OBRAS DE MÁRIO DE CARVALHO

CARVALHO, Mário de

- | | |
|-------------|---|
| 1984 | <i>Era Uma Vez Um Alferes</i> . Lisboa: Rolim. |
| 1986 | <i>Contos Soltos</i> . Lisboa: Quatro Elementos Editores. |
| 1989 | <i>Os Alferes</i> . Lisboa: Editorial Caminho. |
| 1990 [1981] | <i>Contos da Sétima Esfera</i> . 2ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho. |
| 1991 | <i>Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano</i> . Lisboa: Editorial Caminho. |
| 1992 | <i>Água em Pena de Pato. Teatro do Quotidiano</i> . Lisboa: Editorial Caminho. |
| 1993 [1986] | <i>A Paixão do Conde de Fróis</i> . 3ª Edição. Lisboa, Editorial Caminho. |
| 1995 | <i>Os Coleccionadores</i> . Prefácio de Teresa Almeida. Lisboa: Raiz Editora. |
| 1995 [1994] | <i>Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde</i> . 3ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho. |
| 1996 [1982] | <i>O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana</i> . 2ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho. |
| 1996 [1986] | <i>E Se Tivesse a Bondade de Me Dizer Porquê?</i> [em parceria com Clara Pinto Correia].
2ª Edição. Lisboa: Relógio D'Água Editores. |
| 1996 [1995] | <i>Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto</i> . 3ª Edição.
Lisboa: Editorial Caminho. |
| 1998 [1984] | <i>Fabulário</i> . 2ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho. |
| 1999 | <i>Apuros de Um Pessimista em Fuga</i> . Lisboa: Editorial Caminho. |
| 2000a | <i>Contos Vagabundos</i> . Lisboa: Editorial Caminho. |

- 2000b [1999] *Se Perguntarem Por Mim, Não Estou seguido de Haja Harmonia*. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- 2001 *“O Celacanto”*. *Ficções 3* (1º Semestre de 2001): 91-102.
- 2003 *Fantasia Para Dois Coronéis e Uma Piscina*. Lisboa: Editorial Caminho.
- 2004 [1981] *Casos do Beco das Sardinheiras*. 6ª Edição. Lisboa: Editorial Caminho.
- 2008 *A Sala Magenta*. Lisboa: Editorial Caminho.
- 2009 [1992] *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*. Lisboa: Editorial Caminho.
- 2010 *A Arte de Morrer Longe*. Lisboa: Editorial Caminho.

2. OUTRAS OBRAS CITADAS

ALEGRE, Manuel

- 2000 *Praça da Canção. O Canto e as Armas*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

ALIGHIERI, Dante

- 1998 *A Divina Comédia. Tradução e notas de Vasco Graça Moura*. Lisboa: Círculo de Leitores.

BESSA-LUÍS, Agustina

- 1983 *Adivinhas de Pedro e Inês*. Lisboa: Guimarães Editores.

BRAGA, Teófilo

- 1982 *Romanceiro Geral Português*. Introdução de Pere Ferré. Vol. I. Edição fac-similada. Lisboa: Vega.

CERVANTES, Miguel de Saavedra

- 1978 *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote da Mancha*. Tradução de Daniel Augusto Gonçalves. Barcelos: Clássicos Civilização.

CÍCERO

- 2006 *As Catilinárias*. Introdução, tradução do Latim e notas de Sebastião Tavares de Pinho. Lisboa: Edições 70.

CUNHA, Mário de Sousa

2004 [2003] *Marco Aurélio. Diis Manibus*. Lisboa: Ésquilo.

EPICURO e SÉNECA

1994 *Carta sobre a Felicidade. Da Vida Feliz*. Tradução de João Forte
Lisboa: Relógio D'Água Editores.

ERASMO

s/d. *Elogio da Loucura*. Tradução, prefácio e notas de Maria Isabel
Gonçalves Tomás. Lisboa: Publicações Europa-América.

FERREIRA, Seomara da Veiga

1995 [1993] *Memórias de Agripina*. Lisboa: Editorial Presença.

FRANCO, António Cândido

2003 *A Rainha Morta e o Rei Saudade. O Amor de Pedro e Inês de Castro*.
2ª Edição. Lisboa: Edições Ésquilo.

GALHOZ, Maria Aliete (org., intr. e notas)

1987 *Romanceiro Popular Português*. Vol. I. Lisboa: Centro de Estudos
Geográficos, Instituto Nacional de Investigação Científica.

GARRETT, Almeida

s/d. *Viagens na Minha Terra*. Organização, fixação do texto, prefácio e
notas de Augusto da Costa Dias. Lisboa: Editorial Estampa.

s/d. *Romanceiro*. Introdução e notas de Maria Ema Tarracha Ferreira.
Lisboa: Publicações Europa-América.

1984 *Romanceiro*. Lisboa: Círculo de Leitores.

HERCULANO, Alexandre

1980 *Eurico, O Presbítero*. Leitura didáctica de Maria de Lourdes Alarcão
e Maria do Carmo Castelo Branco. Porto: Porto Editora.

HOMERO

2007 [2005] *Ilíada*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço.
Lisboa: Biblioteca Editores Independentes.

- 2008 [2003] *Odisseia*. Tradução do grego e introdução de Frederico Lourenço. Lisboa: Biblioteca Editores Independentes.
- KUNDERA, Milan
1990 *A Imortalidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- MACHADO, José Pedro
1998 *O Grande Livro de Provérbios*. Lisboa: Editorial Notícias.
- MARCO-AURÉLIO
1947 *Pensamentos*. Selecção, tradução e prefácios de António Sérgio. Lisboa: Edições Ática.
- PETRÓNIO
2000 *O Satíricon*. Tradução de Jorge de Sampaio. Lisboa: Publicações Europa-América.
- PINTO-CORREIA, João David (apr. crítica, org. e notas)
1984 *Romanceiro Tradicional Português*. 1ª Edição. Lisboa: Editorial Comunicação.
- PIRES, A. Thomaz
1920 *Lendas e Romances*. Elvas: António José Torres de Carvalho Editor.
- PIWNIK, Marie-Hélène
1996a Traduction. *Les Sous-Lieutenants (Os Alferes)*. Paris: Gallimard.
- PLATÃO
2006 *O Banquete*. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70.
- SARAMAGO, José
2001 [1989] *História do Cerco de Lisboa*. Lisboa: Editorial Caminho.
2002 [1984] *Memorial do Convento*. Lisboa: Editorial Caminho.

SÉNECA, Lúcio Aneu

1991 *Cartas a Lucílio*. Tradução, prefácio e notas de J. A. Segurado e Campos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

SHAKESPEARE, William

1956 [1949] *Julius Cæsar*. London & New York: The Cambridge University Press.

SÓFOCLES

2008 *Rei Édipo*. Tradução do grego e notas de Maria do Céu Zambujo Fialho. Lisboa: Edições 70.

TRAPERO, Maximiano (edic., sel. y prólogo de)

1982 *Romances Tradicionales*. Antologia de Romances recogidos en la Tradición Oral Moderna. Las Palmas.

VASCONCELLOS, José Leite de (coligido por)

1958-1960 *Romanceiro Português*. Notícia preliminar de Ramon Menéndez-Pidal. Vols. I e II. Coimbra: Universidade.

VIRGÍLIO

1948 *As Geórgicas*. Edição Bilingue. Versão em Prosa dos Tres Primeiros Livros e Comentarios de um Agronomo – Ruy Mayer. Lisboa: Livraria Sá da Costa.

YOURCENAR, Marguerite

2002 [1974] *Memórias de Adriano*. Tradução de Maria Lamas. Lisboa: Editora Ulisseia.

1988 *BÍBLIA SAGRADA*. 14ª Edição. Lisboa: Difusora Bíblica.

II. ESTUDOS (BIBLIOGRAFIA TEÓRICA)

A., N.

1995 "Mário de Carvalho: *Um Prémio Gratificante*." *Jornal de Letras Artes e Ideias* 5 de Julho: 2.

ABBAGNANO, Nicola

2003 [1998] *Dicionário de Filosofia*. Tradução da 1ª edição de Alfredo Bosi. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editores.

ALARCÃO, Jorge de

1983 *Portugal Romano*. 3ª Edição. Lisboa: Editorial Verbo.

1999 (coord.) *Nova História de Portugal. Portugal, das Origens à Romanização*. Vol. I. Lisboa: Editorial Presença.

ALAZRAKI, Jaime, e David ROAS

2001 "Qué es lo neofantástico?". *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros. 265-282.

ALLEMAN, Beda

1978 "De l'ironie en tant que principe littéraire." *Poétique* 36: 385-398.

ALMEIDA, Fortunato de

1967 *História da Igreja em Portugal*. Direcção de Damião Peres. Barcelos: Portucalense Editora.

ALMEIDA, Pedro Dias

2008 Entrevista a Mário de Carvalho. "As promessas por cumprir." *Visão* (6 de Março): 104-107.

ALMEIDA, Teresa

1995 "Prefácio – A Aventura de Ler". *Coleccionadores*. Mário de Carvalho. Lisboa: Raiz Editora: 5-8.

1997 "Romance". *Dicionário do Romantismo Português*. Coordenação de Helena Carvalhão Buescu. Lisboa: Editorial Caminho. 484-487.

1999 "Subversão e desencanto. Duas peças inquietantes de Mário de Carvalho". *Expresso, Livros* 22 de Maio.

2002 “Mário De Carvalho. A Subversão do Romance”. Conferência inédita, realizada a 15 de Maio de 2002 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, no Curso Livre de Literatura Portuguesa. Organização de Fernando Pinto Amaral, Isabel Rocheta, Margarida Braga Neves e Paula Morão.

AMARAL, Fernando Pinto do

1991 *O mosaico fluído – modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio e Alvim.

ARIÈS, Philippe, e Georges DUBY (dir.)

1989 *História da Vida Privada. Do Império Romano ao Ano Mil*. Tradução com revisão científica de Armando Luís Carvalho Homem. Vol. I. 2ª Edição. Lisboa: Edições Afrontamento.

ARISTÓTELES

2004 *Poética*. Tradução e notas Ana Maria Valente. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

2005 *Retórica*. Vol. III. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

2006 [2004] *Ética a Nicómaco*. Tradução do Grego e Notas de António de Castro Caeiro. 2ª Edição. Lisboa: Quetzal Editores.

ARNAUT, Ana Paula

2002 *Post-Modernismo No Romance Português Contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Coimbra: Livraria Almedina.

ARON, R. (org.)

1961 *L’histoire et ses interpretations. Entretiens autour d’Arnold Toynbee*, Mouton. Paris: Paris La-Haye.

AUERBACH, Erich

1972 *Introdução aos Estudos Literários*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix.

2004 *Mimesis*. Tradução AA VV. *A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva.

- AUGÉ, Marc
1998 *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade.* Tradução de Lúcia Mucznik. Venda Nova: Bertrand Editora.
- BAILLY, Anatole
1989 [1950] *Dictionnaire Grec-Français.* Édition 41. Paris. Librairie Hachette.
- BAJTÍN, M. M.
2003 [1983] *Estética de la creación verbal.* Versión española de Tatiana Bubnova. México: Edición Siglo Veintiuno Editores.
- BAKHTINE, Mikhaïl
1978 *Esthétique et théorie du roman.* Traduit du Russe par Daria Olivier. Paris: Gallimard.
- BAL, Mieke
1976 "Narration et Focalisation. Pou une théorie des instances du récit". *Poétique* 29: 107-127.
- BARBÉRIS, Pierre
1991 *Prélude à l'utopie.* Paris: PUF-Écriture.
- BARNHART, Robert K. (ed.)
1995 *The Barnhart Concise Dictionary of Etymology.* S/ l.: Harper Collins Publishers.
- BARON, Raphaël
2007 "Histoires vécues, fictions, écits factuels". *Poétique* 151: 259-277.
- BARTHES, Roland, et al.
1982 *Littérature et réalité.* Paris: Éditions du SEUIL.
1999 *S/Z.* Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70.
2006 *O Grau Zero da Escrita.* Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70.

BAYLESS, Martha

1996 *Parody in the Middle Ages: The Latin Tradition*. University of Michigan: The University of Michigan Press.

BEAUJEAN, A.

1959 *Dictionnaire de la Langue Française*. Paris: Gallimard et Hachette.

BENVENISTE, Émile

1988 *Problemas de Linguística Geral*. Tradução de Glória Novak e Maria Luiza Neri. T.I. 2ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas.

1989 *Problemas de Linguística Geral*. Tradução de Eduardo Guimarães et al. T.II. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas.

1976 *O Homem na Linguagem*. Tradução de Isabel Maria Lucas Pascoal. *Ensaio sobre a Instituição do sujeito através da fala e da escrita*. Lisboa: Arcádia.

BERGSON, Henri

1993 [1900] *O Riso. Ensaio sobre o significado do cómico*. Lisboa: Guimarães Editores.

BESSE, Maria Graciete

1984 "Mário de Carvalho. *O Livro Grande de Tebas, Navio e Mariana*." *Colóquio/ Letras* 80 (Julho): 104-105.

BLAISE, Anik (dir.)

1990 *Chronique de L'Humanité*. Paris: Jacques Legrand Éditions.

BLOCH, Oscar, et W. von WARTBURG

1964 [1932] *Dictionnaire Etymologique de la Langue Française*. Paris: Presses Universitaires de France.

BONATI, Félix Martínez

2001 [1992] *La ficción narrativa. Su lógica y ontología*. Santiago do Chile: Lom Ediciones.

BOOTH, Wayne

1974 *A Rhetoric of Irony*. Chicago & London: University of Chicago Press.

BOUILLAGUET, Annick

1996 *L'Écriture Imitative. Pastiche. Parodie. Collage*. Paris: Éditions Nathan.

BRADBURY, Malcolm, & David PALMER (eds.)

1980 [1979] *The Contemporary English Novel*. London: Edward Arnold Publishers Ltd.

BROOKE-ROSE, Christine

1983 [1981] *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne & Sidney: Cambridge University Press.

BROOKS, Cleanth

1939 *Modern Poetry and the Tradition*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press: vii-x; 1-17; 18-38.

2007 "L'ironie comme principe de structure." *Poétique* 151: 363-378.

BROWN, Peter

1972 *O Fim do Mundo Clássico. De Marco Aurélio a Maomé*. Tradução de António Gonçalves Mattoso. Lisboa: Editorial Verbo.

BRUN, Jean

1986 *O Estoicismo*. Tradução de João Amado. Lisboa: Edições 70.

BRUSS, Elisabeth W.

1974 "L'autobiographie considérée comme acte littéraire." *Poétique* 17: 14-26.

BUESCU, Helena Carvalhão

1988 *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, concepções, teorias*. Lisboa: Edições Cosmos.

BÜHLER, Karl

1985 [1979] *Teoría del lenguaje*. Versión española de Julián Marías Madrid: Alianza Editorial.

- BURNS, Erik
1997 "Romans and Christians". *The New York Times, Books*, nov.23.
- CALVINO, Ítalo
s/d. "Rapidez". *Seis Propostas Para o Novo Milénio*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Editorial Teorema: 45-70.
- CANDEIAS, Maria de Fátima
1996 "Um Olhar de Soslao". Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- CANSINOS-ASSENS, R.
1920 *Salomé en la Literatura. Flaubert, Wilde, Mallarmé, Eugénio de Castro, Apollinaire*. Madrid: Editorial-América.
- CARCOPINO, Jêrome
s/d. *A Vida Quotidiana em Roma no Apogeu do Império*. Tradução de António José Saraiva Lisboa: Livros do Brasil.
- CARDOSO, Ribeiro
1995 Entrevista a Mário de Carvalho. "A Brincar a Brincar". *Tal e Qual* 10 de Novembro: 21.
- CARNEIRO, Alexandre Lima
1942 "Cancioneiro de Monte Córdova." *Separata do Douro Litoral V* (1). Porto: Domingos Barreira Editôr.
- CARR, E. H
s/d. *Que é a História?* Tradução de Ana Maria Pires Dias da Rocha. Lisboa: Gradiva.
- CARTELLE, E. Montero, e Maria Cruz H. INGELMO
1994 *De Virgilio a Umberto Eco. La novela historica latina contemporanea*. Madrid: Ediciones del Orto, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.

CARVALHO, Mário de

- 1984 "Relances." *Vértice* 458/459 (Janeiro-Fevereiro; Março-Abril): 16-17.
- 1991 "Depoimento." *Vértice* 51 (Novembro-Dezembro): 115-116.
- 1995a "Grande Prémio do Romance e Novela da A.P.E. – 1994. Discurso do Autor Premiado." Lisboa: 28 de Junho.
- 1995b "O Romance Está em Aberto." *Jornal de Letras Artes e Ideias* 2 de Agosto: 16-17.
- 1997 "Expressar a meninice." *Jornal de Letras Artes e Ideias* 8 de Outubro: 40.
- 2006 "Onde está a felicidade?" *Notícias Magazine* (3 de Dezembro): 48-49.

CAUTELA, Afonso

- 1995 Entrevista a Mário de Carvalho. "Os Fundamentalistas Rompem Por Toda A Parte." *A Capital* 5 de Agosto: 28.

CEIA, Carlos

- 2007 *A Construção do Romance*. Ensaios de Literatura Comparada no Campo dos Estudos Anglo-Portugueses. Coimbra: Almedina.

CERTEAU, Michel de

- 1975 *L'écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard.

CHEVALIER, Jean, e Alain GHEERBRANT

- s/d. Tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra. *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.

CHRISTOL, Michel, e Daniel NONY

- 1993 *Roma e o seu Império. Das Origens às Invasões Bárbaras*. Tradução de Fernanda Branco Lisboa: Publicações Dom Quixote.

CIPLIJAUŠKAITĖ, Birutė

- 1988 *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona: Anthropos.

COELHO, Tereza

- 1995 Entrevista a Mário de Carvalho. "O novo romance de Mário de Carvalho. O sítio onde ninguém nos faz mal." *Público, Cultura* 17 de Outubro: 22-23.

CONSTÂNCIO, Natália

- 2004 *Paixão, Aleivosia e Morte em O Conde Jano, de Mário de Carvalho*. Lisboa: Apenas Livros.
- 2007 *Ruínas e Incertezas em Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde, de Mário de Carvalho*. Lisboa, Edições Colibri/ Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.
- 2008 *B.I. dos Bichos na Obra de Mário de Carvalho*. Lisboa: Apenas Livros.
- 2011 "Humanos, Animais e Seus Iguais: Epítome de uma Morte Anunciada, em Mário de Carvalho." *Falas da Terra no Século XXI. What do we see green?* Ana Isabel Queiroz e Inês de Ornellas Castro (coordenadoras). Lisboa: Esfera do Caos Editores. 163-187.

COOK, Amy L.

- 2007 *Narratives of Irony: Alienation, Representation, and Ethics in Carlyle, Eliot and Pater*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Arts and Sciences.

CORREIA, Clara Pinto

- 1985 "Mário de Carvalho. Sobretudo Não Confundir *Género Humano* Com *Manuel Germano*." *Jornal de Letras Artes e Ideias* Dezembro: 2.

COSERIU

- 1969 [1967] *Teoría de Lenguaje y Lingüística General*. Madrid: Editorial Gredos.

COSTA, Linda Santos

- 1995a "Memórias de Um Romano." *Público, Leituras*, 22 de Julho: 8.
- 1995b "Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde, de Mário de Carvalho. O Estóico Apaixonado." *Público, Leituras* 22 de Julho: 8.
- 1995c "Era bom que trocássemos umas ideias sobre o assunto, de Mário de Carvalho. A Arquitectura, a violência." *Público, Leituras*, 11 de Novembro: 10.

COSTA, Paula Cristina

2004 *A Fábula: da Tradição à Modernidade na Poesia Portuguesa Contemporânea. Lisboa, Apenas Livros.*

COSTA, Soledade Martinho

1999 Entrevista a Mário de Carvalho. "Mário de Carvalho." *Notícias Magazine* (11 de Abril): 6-8.

COTRIM, João Paulo

1996 Entrevista a Mário de Carvalho. "Mário de Carvalho. Alguma coisa me perturba." *LER* 34 (Primavera): 38-49.

COULANGES, Fustel de

1988 *A Cidade Antiga*. Tradução de Fernando Aguiar. 11^a Edição. Lisboa: Clássica Editora.

COUTINHO, Isabel

2008 Entrevista a Mário de Carvalho. "Devolver a Literatura sem Estragos." *Público, Ípsilon*, 28 de Março: 28-29.

COUTO, Maria Aurélia

1996 *Contar a(s) História(s)*. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

CRUZ, Juan

2008 "Alimento de la ironia." Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. *Cuadernos Hispanoamericanos* 699 (Septiembre): 59--61.

CRUZ, Liberto

1984 "Mário de Carvalho. *A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*." *Colóquio/Letras* 81 (Setembro): 88.

CUNHA, Carlos

1998 "Strolling god does little for the art of the title". *South Coast Today* June 07. Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://www.s-t.com/daily/06-98/06-07-98/e05ael172.htm>>.

CURRIE, Mark

1998 *Postmodern Narrative Theory*. London: The MacMillan Press.

DE MAN, Paul

1999 *O Ponto de Vista da Cegueira. Ensaio sobre a Retórica da Crítica Contemporânea.* Tradução de Miguel Tamen. Braga, Coimbra, Lisboa: Angelus Novus & Cotovia.

DELEPIERRE, Octave Joseph

2009 *La Parodie chez les Grecs et chez les Modernes.* N.p.: BiblioBazaar, Bibliolife: L.C.C.

DERRIDA, Jacques

1975 "Le facteur de la vérité." *Poétique* 21: 96-147.

DOLEŽEL, Lubomír

1990 *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação.* Tradução de Viviana de Campos Figueiredo. Prefácio de Carlos Reis. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

DONINI, Ambrogio

1988 *História Do Cristianismo. Das Origens A Justiniano.* Tradução de Maria Manuela T. Galhardo Lisboa: Edições 70.

DUARTE, Helena Vaz

2006 *Provérbios Segundo José Saramago.* Lisboa: Edições Colibri/ Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

DUARTE, Lélia Parreira

2006 *Ironia e humor na literatura.* Belo Horizonte: PUC Minas.

DUBY, Georges

1992 *A História Continua.* Tradução de Ana Cristina Leonardo Lisboa. Edições Asa.

DUBY, Georges, e Guy LARDREAU

1989 *Diálogos sobre a Nova História.* Tradução de Teresa Meneses. Lisboa, Publicações Dom Quixote.

DUHOT, Jean-Joël

2000 *Epicteto e a Sabedoria Estóica*. Tradução de Miguel Mascarenhas. Lisboa: Editora Pergaminho.

DURAND, Gilbert

1989 *As Estruturas Antropológicas do Imaginário. Introdução à Arquetipologia Geral*. Tradução de Hélder Godinho Lisboa: Editorial Presença.

ECO, Umberto

1993 *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula*. Tradução de Mário Brito. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Presença.

1991 *Porquê “O Nome da Rosa”*. Tradução de Maria Luísa Rodrigues de Freitas. 2ª Edição, Lisboa, Difel.

2000 *Entre a mentira e a ironia*. Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Difel.

ELAM, Diane

1992 *Romancing the postmodern*. London: Routledge.

ELIADE, Mircea

1979 [1952] *Images et Symboles*. Paris: tel Gallimard.

1992 *Tratado de História das Religiões*. Tradução de Fernando Tomaz e Natália Nunes. Lisboa: Edições ASA.

ELIAS, Amy Jeanne

2001 “Preface” and “Introduction”. *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. London: Johns Hopkins University Press. ix-xxviii.

ERNOUT, A., et A. MEILLET

1939 *Dictionnaire étymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*. 2^e Édition. Paris: Librairie C. Klincksieck.

ESCARDUÇA, Carla Sofia

2004 *A Paródia enquanto Paradigma Pós-Moderno na Ficção Académica de David Lodge: Changing Places, Small World e Nice Work*. Dissertação apresentada à Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Estudos Anglo-Portugueses.

FERRAZ, Maria de Lourdes

1990 "A Ironia Romântica de Camilo." *Separata Bibliotheca Portucalensis* 5 (2): 75-87.

1991 "O Realismo Romântico de Camilo". *Arquivos do Centro Cultural Português*. Vol. XXIX. Lisboa-Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. 71-84.

FERREIRA, Carla

2003 Entrevista a Mário de Carvalho. "Mário de Carvalho. A arte de bem iludir o leitor." *Rodapé* 1 (Outono-Inverno): 45-51.

FERREIRA, Virgínia

1988 "O Feminismo na Pós-Modernidade." *Revista Crítica de Ciências Sociais* 24 (Março): 93-106.

FIRMINO, Teresa

1996 "Mário de Carvalho – escritor, 51 anos." *Público, Computadores XII*, 25 de Março. S/p.

FISCHER, Ana Rodríguez

2008 "El viaje al pasado o de la historia: una perturbación errática." Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación *Cuadernos Hispanoamericanos* 696 (Junio).

FLACO, Q. Horácio

1984 *Arte Poética*. Tradução de R. M. Rosado Fernandes. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Inquérito.

FLEISHMAN, Avrom

1972 [1971] *The English Historical Novel – Walter Scott to Virginia Wolf*. Baltimore and London: The Johns Hopkins Press.

FOKKEMA, Douwe

s/d. *História Literária. Modernismo e Pós-Modernismo*. Tradução de Abel Barros Baptista. Lisboa: Vega.

FOLEY, Barbara

1986 *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press.

FONSECA, Fernanda Irene

1992 *Deixis, Tempo e Narração* Porto: Fundação Engenheiro António de Almeida.

FRANÇA, Elisabete

1997 "Mário de Carvalho premiado." *Diário de Notícias* 27 de Julho. S/p.

1999 "Um Tigre no Condomínio." *Diário de Notícias* 20 de Março. S/p.

FRANK, Joseph

1972 "La forme spatiale dans la literature modern". *Poétique* 10: 244-266.

FRIEDRICH, Thomas

1997 "Mário de Carvalho will mal drüber reden", *ultimo auf draht*, Montag, 27 Nov. Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://.ultimo.devcon.net/kr-buch/b-carval.htm>>.

FRYE, Northrop

1990 [1957] *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press.

FUNK, Gabriela, e Mattias FUNK

2008 *Dicionário Prático de Provérbios Portugueses*. Lisboa: Edições Cosmos.

FURTADO, Filipe

1980 *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte Universitário.

GAFFIOT, Félix

1959 [1934] *Dictionnaire Latin-Français*. Édition 41. Paris: Hachette.

GAMA, Arnaldo

1896 "Introdução." *Um motim há cem annos. Chronica Portuense do seculo XVIII*. Lisboa: Livraria António Maria Pereira Editor. 1-36.

GANS, Eric

1978 "Hyperbole et ironie." *Poétique* 36: 487-494.

GENETTE, Gérard

1976 (dir.) *Análise Estrutural da Narrativa*. Selecção de Ensaios da Revista *Communications*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 4ª Edição. Rio de Janeiro, Brasil: Editora Vozes Limitada.

- 1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré.* Paris: Éditions du SEUIL.
- 1992 (org.) *Esthétique et Poétique.* Paris: Éditions du SEUIL.
- 1995 *Discurso da narrativa.* Tradução de Fernando Cabral Martins. Orientação de Maria Alzira Seixo. 3ª Edição. Lisboa: Vega.
- GEORGE, Dana del
- 2001 *The Supernatural in Short Fiction of the Americas. The Other World in the New World.* Greenwood Publishing Group.
- GERSÃO, Teolinda
- 1995 “*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde.* Grande Prémio de Romance e Novela da A.P.E. 1994 – Declaração de Voto.” Lisboa, 28 de Junho: 1.
- GIARDINA, Andrea (dir.)
- 1992 *O Homem Romano.* Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença.
- GIBBON, Edward
- 1994 *Declínio e Queda do Império Romano.* Organização de D. M. Low. S/l. Difusão Cultural.
- GIBSON, Andrew
- 1996 *Towards a postmodern theory of narrative.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- GILBERT, Pierre
- 1979 *La Bible, à la naissance de l’histoire.* Fayard: Paris. Citado por Jacques le Goff. História e Memória. 2 Vols. Lisboa: Edições 70, 2000.
- GLÖCKLER, Ralph Roger
- 1999 Trans. *Die Verschwörung des Rufus Cardilius.* Stuttgart: Klett-Cota. Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://www.edfc.de/efa131ba.htm>>.
- GODINHO, Vitorino Magalhães
- 1971 *Ensaio. Sobre Teoria da História e da Historiografia.* Vol. III. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora.
- GOES, Eunice
- 1997 “Mário de Carvalho em Inglaterra”. *Diário de Notícias* 11 de Novembro: 41.

- GOFF, Jacques le
2000 *História e Memória*. Tradução de Ruy Oliveira. 2 Vols. Lisboa: Edições 70.
- GOFF, Jacques le, Le Roy LADURIE, e Georges DUBY
1986 *A Nova História*. Tradução de Ana Maria Bessa. Lisboa: Edições 70.
- GOMES, Luísa Costa Gomes
s/d. Entrevista a Mário de Carvalho. "Liberdades da Crónica." *Homem Magazine. It's Time To Change* #250+1 (Publicação de Inverno): 45-51.
- GREEN, Jeremy
2005 *Late postmodernism: American fiction at the millennium*. New York: Palgrave.
- GRIMAL, Pierre
s/d. *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Victor Jabouille Lisboa: Difel.
1989 "O Império Romano." *História da Vida Privada. Do Império Romano ao Ano Mil*. Direcção de Philippe Ariès e Georges Duby. Lisboa: Edições Afrontamento.
1999 *O Império Romano*. Tradução de Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70.
- GUEDES, Maria Estela
1992 "Um riso sério e honesto." *Diário de Notícias* 8 de Março: 5.
- GUÉRARD, Cécile (dir.)
1998 *L'ironie: le sourire de l'esprit*. Paris: Éditions Autrement.
- GUERREIRO, António
2008 Entrevista a Mário de Carvalho. "Um Jogo Nada Inocente." *Expresso, Actual*, 1 de Março: 28-31.
- GUIMARÃES, Ana Paula
2004 *B.I. do Zarapelho (O Diabo)*. Lisboa: Apenas Livros.

GUIMARÃES, Ana Paula, João L. BARBOSA,

e Luís Cancela da FONSECA (org.)

2004 *Falas da Terra. Natureza e Ambiente na Tradição Popular Portuguesa.*
Lisboa: Edições Colibri e Instituto de Estudos de Literatura Tradicional.

GUIRAUD, Pierre

1973 *A Semiologia.* Tradução de Filipe C. M. Silva. Lisboa: Editorial Presença.

GUSDORF, Georges

1991 *Les Écritures du Moi.* N.p.: Éditions Odile Jacob.

1992 *Auto-Bio-Graphie. Lignes de Vie 2.* N.p.: Éditions Odile Jacob.

GUSMÃO, Manuel

1988 “Textualização, polifonia e historicidade.” *Vértice* 6. II (Setembro): 47-51.

HADOT, Pierre

1997 *La Citadelle Intérieure. Introduction aux Pensées de Marc-Aurèle.* Paris:
Librairie Arthème Fayard.

Haidu, Peter

1978 “Au Début du roman, l’ironie.” *Poétique* 36: 443-466.

HALSALL, Albert W.

1984 “Le roman historico-didactique.” *Poétique* 57: 81-104.

HAMBURGER, Käte

1986 *Logique des Genres Littéraires.* Paris: Éditions du SEUIL.

HAMON, Philippe

1996 *L’Ironie Littéraire. Essais sur les formes de l’écriture oblique.* Paris:
Hachette.

HANNOOSH, Michele

- 1989 "The Reflexive Function of Parody." *Comparative Literature* 2 (vol. 41, Spring). Duke University Press on behalf of the University of Oregon: 113-127.

HASSAN, Ihab

- 1988 "Fazer Sentido: As Atribuições do Discurso Pós-Moderno." Tradução de João Paulo Moreira. *Revista Crítica de Ciências Sociais* 24 (Março): 47-76.
- 1987 *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus State: University Press.
- 1982 "Postface – Toward a Concept of Postmodernism". *The Dismemberment of Oedipus: Toward a Postmodern Literature*. Madison: University of Wisconsin Press. 259-271.

HELENO, José Manuel Morgado

- 1992 *Tempo e Narrativa na Filosofia de Paul Ricoeur*. Dissertação apresentada à Universidade Clássica de Lisboa.

HERCULANO, Alexandre

- 1840 "A Velhice." *Panorama* (170) 1 de Agosto.

HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro

- 2000 *Narrativas híbridas: Parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Editorial Verbum.

HILÁRIO, Rui Filipe Alves

- 2006 "Quatrocentos Mil Sestércios", de Mário de Carvalho. *Intertextualidades para a Escola*. Dissertação apresentada à Universidade Aberta. Mestrado em Estudos Portugueses Interdisciplinares.

HORTA, Maria Teresa

- 1995 Entrevista a Mário de Carvalho. "A «nossa romanidade»." *Diário de Notícias*, Artes 4 de Fevereiro: 31.

HUTCHEON, Linda

- 1978 "Ironie et Parodie: Stratégie et structure." *Poétique* 36: 467-477.
- 1981 "Ironie, parodie, satire." *Poétique* 46: 140-155.
- 1984 *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. London- - Methuen: University Press.
- 1989 [1985] *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*.

- Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- 1991 *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- 1995a *Irony's Edge, the Theory and Politics of Irony*. 2nd published. New York & London: Routledge.
- 1995b [1989] *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir
- 1936 *L'Ironie*. Paris: Félix Alcan.
- JAUSS, Hans Robert
- 1974 *História Literária Como Desafio à Ciência Literária. Literatura Medieval e Teoria dos Géneros*. Porto: Edição de José Soares Martins.
- JENNY, Laurent, et al.
- 1979 *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina.
- JEREMIAS, Luísa
- 2000 Entrevista a Mário de Carvalho. "Mário de Carvalho: «Escrevo Para Deixar a Minha Marca.»" *A Capital* 2 de Dezembro: 32-33.
- KAUFMAN, Helena Irena
- 1991 *Ficção Histórica Portuguesa do Pós-Revolução*. Dissertação apresentada à U.M.I.: University of Wisconsin-Madison.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine
- 1980 "L'ironie comme trope." *Poétique* 41: 108-127.
- KEUCK, K.
- 1934 *Historia, Geschichte des Wortes und seiner Bedeutung in den Antike und in derp romanischen Sprachen*. Lechte: Emsdetten. Citado por Jacques le Goff. *História e Memória. A História*. Vol. 1. Lisboa: Edições 70, 2000. 19.
- KIERKEGAARD, Søren
- 1975 [1840] *Le concept d'ironie constamment rapporté à Socrate; Johannes Climacus ou De omnibus dubitandum*. Traduit par Paul-Henri Tisseau et Else-Marie Jacquet-Tisseau. Introduction de Jean Brun. Tome 2. Paris: Éditions de l'Orante.

KIREMIDJIAN, David

1985 *James Joyce's Ulysses. Thomas Mann's Doctor Faustus.* New York & London: Garland Publishing.

KORTAZAR, Jon

2008 "Cuerpos y voces: postmodernidad y poesía en la obra de Kirmen Uribe." *Bulletin of Hispanic Studies* 1 (85): 111-142.

KUEHL, John

1989 *Alternate Worlds. A Study of Postmodern Antirealistic American Fiction.* New York & London: New York University Press.

KUNDERA, Milan

1991 *A Arte do Romance.* Tradução de Luísa Feijó e Maria João Delgado. Lisboa: Círculo de Leitores.

KYNDRUP, Morten

1992 *Framing and Fiction, Studies in the Rhetoric of Novel, Interpretation, and History.* Denmark: Aarhus University Press.

LABANYI, Jo

1985 [1983] *Ironia e Historia en "Tiempo de Silencio."* Madrid: Taurus Ediciones.

LACQUE-LABARTHE, Philippe

1980 "Diderot, le padaroxe et la mimesis." *Poétique* 43: 267-281.

LAMIRE, Harry B.

1986 [1982] *Twentieth-Century English Literature.* London: MacMillan Press.

LAUSBERG, Heinrich

1972 *Elementos de Retórica Literária.* Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. 2ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LAVERY, J. E.

2001 Entrevista a Ángeles Mastretta. "La escritura como juego erótico y multiplicidad textual". Facultad de Filología. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. *Anales de Literatura Hispano Americana* 30: 313-340.

- LEENHARDT, Jacques, e Sandra J. PESAVENTO (org.)
 1998 *Discurso Histórico e Narrativa Literária*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP.
- LEJEUNE, Philippe
 1980 *Moi Aussi*. Paris: Éditions du SEUIL.
 1986 *Je est un Autre. L'Autobiographie, de la Littérature aux Médias*. Paris: Éditions du SEUIL.
- LEME, Carlos
 1997a Entrevista a Mário de Carvalho. "Pela Brisa da Tarde..." *Público* 29 de Julho.
 1997b "Romance de Mário de Carvalho traduzido para Inglês." *Público* 29 de Outubro.
- LENTSMAN, Iakov
 1988 *A Origem do Cristianismo*. Tradução de Filipe Jarro. Lisboa: Editorial Caminho.
- LESKY, Albin
 1995 [1971] *História da Literatura Grega*. Tradução de Manuel Losa, J.S.. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- LIMA, Luiz Costa
 2006 *História. Ficção. Literatura*. São Paulo: Companhia das Letras.
- LIPOVETSKY, Gilles
 1988 *A Era do Vazio. Ensaios Sobre o Individualismo Contemporâneo*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria Lisboa: Relógio d' Água Editores.
- LITTLE, William, et al.
 1993 "Parodic", "Parodist", "Parody". *The Shorter Oxford English Dictionary. On Historical Principles*. Vol. II: N-Z. Oxford: The Clarendon Press. 1435.
- LOPES, Silvina Rodrigues
 1992 *Agustina Bessa-Luís. As Hipóteses do Romance*. Lisboa. Edições ASA.

LÓPEZ, Begoña Souviron

2001 "Entre el Arpa y la Sombra: *la Mano... Construcción y deconstrucción del personaje histórico y héroe mítico Cristóbal Colón en la obra de Alejo Carpentier.*" Facultad de Filología. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. *Anales de Literatura Hispano Americana* 30: 207-225.

LUCAS, Isabel

2004 "Na Livraria com... Mário de Carvalho." *Magazine Artes* 15 (Fevereiro): 88-89.

LUKÁCS, Georges

2000 [1965] *Le Roman Historique*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.

s/d. *Teoria do Romance*. Tradução de Alfredo Margarido Lisboa: Editorial Presença.

MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.)

1996 *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença. 107-108.

MACHADO, José Pedro

1967 [1952] *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Vol. II. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Confluência.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de

1995 *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa: Editorial Caminho.

MANACORDA, Mario Alighiero

1993 *Leitura Laica da Bíblia*. Tradução de Manuel Ruas Lisboa, Editorial Caminho.

MANCINI, Augusto

1955 *História das Grandes Literaturas. Literatura Grega*. Tradução de Giacinto Manupella. *Literatura Latina*. Tradução de João Bartolomeu Jr. Vol. I. Lisboa: Editorial Estúdios Cor.

MARINHO, Maria de Fátima

1996 "O Sentido da História em Mário de Carvalho." *Línguas e Literaturas. Revista da Faculdade de Letras do Porto* (XIII): 257-267.

- 1999 *O Romance Histórico em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- MARINHO, Maria de Fátima, e Francisco TOPA (coord.)
- 2004 *Literatura e História: Actas do Colóquio Internacional*. 2 Vols. Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Departamento de Estudos Portugueses e Estudos Românicos: 13 a 15 de Novembro: 2003.
- MARISCAL, Beatriz
- 2001 “Entre Letras y voces: el Romancero tradicional americano.” Facultad de Filología. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. *Anales de Literatura Hispano Americana* 30: 119-133.
- MARQUES, Carlos Vaz
- 2010 Entrevista a Mário de Carvalho. “Mário de Carvalho. O Meu Género Único.” *LER* (Maio): 32-37 e 86-87.
- MARTINHO, J. B.
- 1995 “Um Deus Passeando Pela Brisa Da Tarde. Grande Prémio de Romance e Novela 1994 – Declaração de Voto.” Lisboa, 28 de Junho: 1.
- MARTINHO, J. B. (coordenação)
- 2004 *Literatura Portuguesa do Século XX*. Lisboa: Instituto Camões.
- MARTINS, Cândido Oliveira
- 2004a “Da verborreia à analogia.” *Os Meus Livros* 19 (Março): 38-43.
- 2004b Entrevista a Mário de Carvalho. “Pátria Lusitana. O retrato, a ironia e o desencanto.” *Os Meus Livros* 19 (Março): 44.
- MARTINS, Guilherme d’Oliveira
- 2006 “A sombra da História.” *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 30 de Agosto-12 de Setembro: 39.
- MARTINS, Lourdes Câncio
- 2004 *La mélancolie du géographe: visão e ficção pós-moderna, retrato de um mundo português.* *Dedalus* 9: 291-305.
- MARTINS, Manuel Frias
- 2001 “As Trevas Inocentes.” *As Trevas Inocentes*. (Organização de) Manuel Frias Martins Lisboa: Aríon Publicações. 156-157.

- 1983 *"Contos da Sétima Esfera, de Mário de Carvalho". Sombras e Transparências da Literatura. Org. Manuel Frias Martins. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 180-188.*
- 1995a *"Um Deus Passeando Pela Brisa Da Tarde. Grande Prémio de Romance e Novela da A.P.E. 1994 – Declaração de Voto."* Lisboa, 28 de Junho: 1.
- 1995b *"Um Deus Passeando Pela Brisa Da Tarde. Grande Prémio de Romance e Novela da A.P.E. 1994. Discurso do Porta-Voz do Júri."* Lisboa, 28 de Junho: 1-3.
- MARTINS, Maria João
- 2003 Entrevista a Mário de Carvalho. *"Crónica do Aturdimento."* *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 864: 12 de Novembro: 10-12.
- MAYORDOMO, Tomás Albaladejo
1998. *Teoría de los Mundos Posibles y Macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín.* Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- MCHALE, Brian
- 1987 *Postmodernism Fiction.* New York: Methuen.
- MCQUEEN, John
- 1989 *The Enlightenment of the Historical Novel.* Vol. II. Edinburgh: Scottish Academic Press.
- MEDEIROS, Ana de
- 2004 *"Reescrevendo a História: A Costa dos Murmúrios, de Lídia Jorge e L'Amour, la fantasie de Assia Djebar". Revista Crítica de Ciências Sociais* 68. Abril: 101-115.
- MEDEIROS, Walter de Sousa, Carlos Ascenso ANDRÉ,
e Virgínia SOARES
- 1992 *"A Outra Face de Eneias." A Eneida em Contraluz.* Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- MELO, Filipa
- 1995 Entrevista a Mário de Carvalho. *"A Cartilha de Um Escritor."* *Visão* (20 de Julho): 82-84.

- MENDES, Pedro Rosa
1995 "Que Sirva de Lição a Quem o Ler..." *Público* 16 de Julho: 32.
- MENDONÇA, Fernando
1987 "Mário de Carvalho. *A Paixão do Conde de Fróis*." *Colóquio/ Letras* 99 (Setembro-Outubro): 104-105.
- MENÉNDEZ-PIDAL, Ramón
s/d. *Romancero Hispânico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardi). Teoría e Historia*. Vol. I. 2ª Edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- MENESES, Paulo (coord.)
2001 *Sobre o Tempo*. Secção Portuguesa de A.H.L.M. Actas do III Colóquio. Ponta delgada: Universidade dos Açores.
- MERQUIOR, José Guilherme
1979 "O Significado do Pós-modernismo". *Colóquio/ Letras* 52: 5-15.
- MEXIA, Pedro
1998 "O Pós-Moderno". *Diário de Notícias*. Arquivo. Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://www.icamoes/>>.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva
1982 "*La Princesse de Clèves*: da Ambiguidade e da Ironia Trágica do Romance." *Separata Biblos* 58: Coimbra. 300-323.
- MORA, José Ferrater
1975 [1951] "Ironía." *Diccionario de Filosofía*. Tomo I, A-K. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- MORAES, Eliane Robert
2002 "O peso da cabeça." *O Corpo Impossível*. São Paulo: Editora Iluminuras. 27-38.
- MORÃO, Paula
1993 *Viagens na Terra das Palavras. Ensaio Sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Edições Cosmos.
1997 "A Harmonia Inquieta." Programa da Peça "*Haja Harmonia*" (11 de Setembro).
2000 *Salomé e Outros Mitos*. Lisboa: Editorial Cosmos.

MORIER, Henri

1961 "Ironie". *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*. Paris: Presses Universitaires de France. 217-219.

MUECKE, Douglas C.

1976 *Irony*. London: Methuen.

1978 "Analyses de l'ironie." *Poétique* 36: 478-494.

NEVES, Margarida Braga

1995 "*Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde*. Grande Prémio de Romance e Novela da A.P.E.1994 – Declaração de Voto." Lisboa, 28 de Junho: 1-2.

OLIVEIRA, Anacleto Gonçalves, e Rogério

Pedro OLIVEIRA

1977-1978 "O Cristianismo e a Escravatura no Império Romano." Separata da Revista *Humanitas*. Instituto de Estudos Clássicos, vols. XXIX-XXX: F.L.U.C.. 142-203.

ORTEGA Y GASSET

El Espectador. T. I. Madrid: Espasa-Galpe.

1966.

PADRÃO, Maria Glória

1984 "Mário de Carvalho. *Casos do Beco das Sardinheiras*." *Colóquio/ Letras* 77 (Janeiro): 95-96.

PARATORE, Ettore

1987 *História da Literatura Latina*. Tradução de Manuel Losa, S.J. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PEDROSA, Inês

1985 Entrevista a Mário de Carvalho. "*A escrita é inventar o motor a água ou a quadratura do círculo...*" *Jornal de Letras* Dezembro: 3.

PEREIRA, Maria Helena da Rocha

1976 *A República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

1982 [1959] *Hélade. Antologia da Cultura Grega*. 4ª Edição. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.

1984 *Estudos de História da Cultura Clássica*. Cultura Romana. Vol. II. Lisboa:

- Fundação Calouste Gulbenkian.
- 1986a "Reflexos Portugueses da IV Bucólica de Virgílio." *Virgílio e a Cultura Portuguesa*. Actas do Bimilenário da Morte de Virgílio – Lisboa, 1981. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- 1986b [1976] *Romana. Antologia da Cultura Latina*. 2ª Edição. Coimbra: Instituto de Estudos Clássicos.
- 1988 *Estudos de História da Cultura Clássica*. Cultura Grega. Vol. I. 6ª Edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- PEREIRA, Ricardo de Araújo
- 2000 "E Se Um Burguês Pacato Fosse do PCP?" *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 13 de Dezembro: 6-8.
- PHIDDIAN, Robert
- 1997 "Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing?" *Philosophical Thoughts. New Literary History* 4. Vol. 28. London: The Johns Hopkins University Press. 673-696.
- PINTO, Paulo Mendes
- 1999 "Discurso historiográfico e construção do saber. O *topos* «decadência e queda» do Império Romano na Historiografia Contemporânea". Separata da *Brotéria*. Vol. 149. Lisboa: Dezembro de 1999. 571.
- PIRES, Catarina
- 2004 Entrevista a Mário de Carvalho. "Mário de Carvalho: Fantasia para um escritor e seu país." *Notícias Magazine* (11 de Janeiro): 20-25.
- PIRES, Maria Laura Bettencourt.
- 1979 "Walter Scott e o Romantismo Português". Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.
- PIWNIK, Marie-Hélène
- 1996b "Carvalho, Mário Costa Martins de." *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Organização e direcção de Álvaro Manuel Machado. Lisboa: Presença. 107-108.
- 1999 "Mário de Carvalho. *Le Fond des Choses*". Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://salondulivre.reed-oip.frl>>.

PORTO, Paulo Cunha

1997 Entrevista a Mário de Carvalho. *Der unglaubliche Krieg in der Avenida Gago Coutinho/ A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho* [edição bilingue]. Frankfurt am Main. Verlag Teo Ferrer de Mesquita.

POUILLON, Jean

1974 *O Tempo no Romance*. São Paulo: Editora cultrix.

PRIETO, Celia Fernández

2003 [1998] *Historia y Novela: Poética de la Novela Histórica*. Pamplona: Eunsu.

PULGARÍN, Amalia

1995 Metaficción *Historiográfica. La novela en la narrative hispánica posmodernista*. Madrid: Editorial Fundamentos.

QUEIRÓS, Luís Miguel

2002 "Talento e Humor." *Público* 25 de Setembro: 37-38.

QUEIROZ, Eça

1915 *A Correspondência de Fradique Mendes (Memórias e Notas)*. 4ª Edição. Porto: Livraria Chardron.

QUINTILIANO

1976-1989 [1921, 1922] *The Institutio Oratoria of Quintilian*. 4 volumes. English Translation by H. E. Butler. London, Cambridge & Massachusetts: Harvard University Press.

RABASSA, Gregory

1997 *Trans. "Publisher's Note." A God Strolling in the Cool of the Evening*. Louisiana State University Press & Weidenfeld & Nicolson, Phoenix.

RAMALHETE, Ana Maria

"Da história, da ficção e caminhos da verdade." *Os sentidos e o sentido*. Ana Hatherley e Silvina Rodrigues Lopes (org.). Lisboa: Edições Cosmos. 157-165.

RAMOS, Ana Margarida C. F.L.

1999 *"As Portas do Cerco" ou A Viagem Pelas Fronteiras do Romance, do Tempo e da História*. Cascais: Principia.

REBELO, Luís de Sousa

1982 *A tradição clássica na literatura portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.

REIS, Carlos

1996 “Mário de Carvalho. Incitação ao romance”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 28 Agosto: 22-24.

2004 “A Ficção da História”. *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 9-22 de Junho: 22.

2005 *História Crítica da Literatura Portuguesa. Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo*. Vol. IX. Lisboa: Editorial Verbo.

REIS, Carlos, e Ana Cristina M. LOPES

1999 *Dicionário de Narratologia*. 4ª Edição. Coimbra: Almedina.

RELVÃO, Madalena Neves

1999 “Estratégias de Subversão em Mário de Carvalho.” Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro. Mestrado em Estudos Portugueses.

RENAN, Ernesto

s/d. *A Igreja Christã*. Tradução de Eduardo Pimenta. Porto: Livraria Chardron.

1925 *Marco-Aurelio e o Fim do Mundo Antigo*. Tradução de Eduardo Pimenta. Porto: Livraria Chardron.

RÉROLLE, Raphaëlle

1996 “Paysage Pendant la Bataille.” *Le Monde* 2 août. S.n pag.

2000 “Mário de Carvalho, le Facétieux.” *Le Monde* 17 mars. S/p.

REY, Alain

1992 *Dictionnaire Historique de la Langue Française*. 2. Vols. Paris: Éditions Le Robert.

RIBEIRO, António Sousa

1988 «Modernismo e Pós-Modernismo – O Ponto da Situação. Revista Crítica de Ciências Sociais 24 (Março): 23-46.

RICARDOU, Jean

1975. “La population des miroirs”. *Poétique* 22: 196-226.

- RICH, Anthony,
1873 *Dictionnaire des Antiquités Romaines et Grecques*. Traduit de l'anglais sous la direction de M. Chérue. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie.
- RICOEUR, Paul
2000 *La Mémoire, L'Histoire, L'Oubli*. Paris: Éditions du SEUIL.
1984 *Temps et récit. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Vol. II. Paris: Éditions du SEUIL.
1985a [1983] *Temps et récit*. Vol. I. Paris: Éditions du SEUIL.
1985b *Temps et récit. Le temps raconté*. Vol. III. Paris: Éditions du SEUIL.
2000 [1987] *Teoria da Interpretação. O discurso e o excesso de significação*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70.
- RIFFATERRE, Michael
1990 *Fictional Truth*. The Johns Hopkins University Press: Baltimore & London.
- RIVAROLA, Susana Reisz de
1979 "Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria." *Lexis* 3 (2): 99-170.
- ROBILLIARD, Marie-Amélie
2002 *Água em Pena de Pato, de Mário de Carvalho. Um Teatro do Desencanto*. Tradução de Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Caminho.
- ROCHA, Clara Crabée
1992 "Introdução". *Máscaras de Narciso. Estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Livraria Almedina. 5-56.
- ROCHETA, Maria Isabel
1984 "Romance Histórico, História do Romance..." *Afecto às Letras. Homenagem da Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea a Jacinto do Prado Coelho*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- ROSE, Margaret
1979 *Parody/ Metafiction*. London: Croom Helm.
1993 *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

- ROY, C. Jerry
1999 *"A God Strolling in the Cool of the Evening". Great Reads at the Johnson County Library.* Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://www.jcl.lib.ks.us>>.
- RÜF, Isabelle
2002 "Un Roman Politique Moderne Situé à L'Époque Romaine." *Le Temps*, Samedi 6 avril. S/p.
- SACRAMENTO, Mário
1945 *Eça de Queirós. Uma Estética da Ironia.* Coimbra: Coimbra Editora.
- SALEM, Diana B. (coord.)
2006 *Narratologia y Mundos de Ficción.* Buenos Aires: Editorial Biblos.
- SAMPAIO, Ernesto
1988a Entrevista a Mário de Carvalho. "A Transfiguração da Realidade." *Diário de Notícias* 11 de Fevereiro: 3.
1988 "Uma pedrada no charco". *Diário de Notícias*, 11 de Fevereiro de 1988: 3.
- SANTOS, Nuno Costa, e Miguel ROMÃO
1998 Entrevista a Mário de Carvalho. "Mário de Carvalho. Na Harmonia das palavras". Arquivo 1998. Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://www.fd.ul.pt>>.
- SARAIVA, José Hermano (dir.)
1983 *História de Portugal.* Vol. I. Lisboa: Publicações Alfa.
- SAUSSAYE, Chantepie de la
1979 *História das Religiões.* Tradução de Lobo Vilela. Vol. III. 1ª Edição. Lisboa: Círculo de Leitores.
- SAUSSURE, Ferdinand de
1986 *Curso de Linguística Geral.* Tradução de José Victor Adragão. 5ª Edição. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

SCHMIDT, Joël

1994 *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*. Tradução de João Domingos Lisboa: Edições 70.

SCHOENTJES, Pierre

2001 *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du SEUIL.

SCHOLES, Robert

1977 "Les modes de la fiction." *Poétique* 32: 507-514.

SCHUL, Pierre-Maxime (dir.)

1962 *Les Stoïciens*. Textes de Cléanthe, Diògene Laërce, Plutarque, Cicéron, Sénèque, Epictète et Marc-Aurèle. Traduits par Émile Bréhier. 2 Vols. Paris: tel Gallimard.

SEABRA, Carlos Lino

1994 *Da Mulher Romana à Mulher Portuguesa*. Braga: Edições APPACDM.

SEIXO, Maria Alzira

1986 *A Palavra do Romance*. Lisboa: Livros Horizonte. 13-33.

1987 [1968] *Para um estudo da expressão do tempo no romance português contemporâneo*. 2ª Edição. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

1994 "Narrativa e Ficção. Problemas de Tempo e Espaço na Literatura Europeia do Pós-Modernismo." *Colóquio/ Letras* 134 Outubro-Dezembro: 101-114.

1995 "Romance, Humanismo e B.D." *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 12 de Abril: 24-25.

1997a "História, crítica, teoria." *Os sentidos e o sentido*. Ana Hatherley e Silvina Rodrigues Lopes (organização). Lisboa: Edições Cosmos. 43-51.

1997b "Postmodernism in Portugal." *Theory and Literary Practice*. Hans Bertens e Douwe Fokkema (editors). John Benjamins Publishing Company: Amsterdam/ Philadelphia. 405-410.

2001 *Outros Erros*. Ensaios Sobre Literatura. Lisboa: Edições Asa.

2004 "O Alentejo do nosso contentamento." *Visão* (5 de Fevereiro).

2005 "Camilo Fabuloso." *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 07 de Junho: 11-13.

SEQUEIRA, Maria Goreti Rosas

- 1996 *"Aproximação a uma leitura do risível em A Paixão do Conde de Fróis."* Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SEQUEIRA, Rosa Maria

- 2005 *"O Conde Jano" de Mário de Carvalho: uma história de desejo no desejo de História.* In COLÓQUIO LITERATURA E HISTÓRIA: PARA UMA PRÁTICA INTERDISCIPLINAR 1. "Literatura e história: para uma prática interdisciplinar: actas". Lisboa: Universidade Aberta. 285-296.

SERUYA, Teresa (org.)

- 1995 *Sobre o Romance no Século XX. A Reflexão dos Escritores Alemães.* Lisboa: Edições Colibri.

SILVA, Celina

- 2009 *"Fantaisie pour Deux Colonels et Une Piscine – Un drôle de monde à l'envers". Dire le Mal 3, Balises 14:* Bruxelles.
- 2011a *"Noeud de Récits: Dynamique Transgressive". Intercâmbio 3.* Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Web. 12 de Outubro de 2012. <<http://ler.letras.up.pt>>.
- 2011b *"Noeud de Récits: Dynamique Transgressive". Revista de Letras 10 (II).* Vila Real: UTAD-CEL.

SILVA, José Mário

- 1998 Entrevista a Mário de Carvalho. *Diário de Notícias, Entrevista 7* de Fevereiro: 12-17.

SILVA, Maria Augusta

- 1992 Entrevista a Mário de Carvalho. *"Agnóstico Me Confesso." Diário de Notícias, Artes, 8* de Março: 38-39.

SILVA, Maria de Fátima,

- 2010 *"Tebas. A Imagem Literária do Tempo e da História em Mário de Carvalho."* *Humanitas* 62: 305-320.

SILVA, Marisa Torres da

- 2002 Entrevista a Mário de Carvalho. *"Mário de Carvalho: Sou pouco comunicativo, sou rápido a ouvir, não sou de conversas."* *Público* 25 de Setembro: 36-37.

SILVA, Mello e

1997 "Prémio Pégaso 96 na capital dos EUA." *Diário de Notícias* 7 de Novembro.

SILVA, Rodrigues da

1995 "Um Estóico dos Dias de Hoje." *Jornal de Letras, Artes e Ideias* 2 de Agosto: 14-16.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e

1993 "A Teoria da Desconstrução, a Hermenêutica Literária, a Ética da Leitura." *Escritor*, A.P.E. 1 (Março).

1990 *Teoria da Literatura*. Vol. I, Coimbra: Livraria Almedina.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel

1998 "Mário de Carvalho: revolução e contra-revolução ou um passo atrás e dois à frente." *Colóquio Letras* 147/148 (Janeiro): 209-229.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel, e Américo Lindeza DIOGO

1998 Entrevista a Mário de Carvalho. Arquivo 1998. Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://www.ciberkiosk.pt>>

SIMÕES, Maria João

2005 "Velhice dos Estereótipos de Velhos: Ironia em O'Neil e Mário de Carvalho." Separata de *A Luz de Saturno – Figurações da Velhice*. Aveiro: Universidade de Aveiro. 67-76.

2006a "Coalescência Fantástico-Real em Mia Couto e Mário de Carvalho". Separata de *Estudos de Literaturas Africanas. Cinco Povos-Cinco Nações*. Lisboa: Novo Imbondeiro. 580-589

2006b "Diafaneidades e Fronteiras: O Fantástico em António Vieira, M. Gabriela Llansol e Mário de Carvalho". Separata de *Os Olhares Sobre o Fantástico na Literatura* 1. Vila Real. 17-32.

2006c "Jogo Ficcional: Personagens Desbordantes em Mário de Carvalho". Separata de *Figuras da Ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. 79-91.

SKLODOWSKA, Elżbieta

1991 *La Parodia en la nueva novela (1960-1985) hispanoamericana*. New York: The John Benjamins Publishing Company.

SMITH, Pierre

1974 "Des genres et des hommes." *Poétique* 19: 294-312.

SOLANES, Ana

2008 Entrevista a Eduardo Mendoza. "No existe novella sin ironia." Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación. *Cuadernos Hispanoamericanos* 697-698 (Julio-Agosto): 133-146.

SONTAG, Susan

1966 *Against Interpretation and Other Essays*. New York-London-Toronto-Sydney, Auckland: Strauss & Giroux.

2007 *Al mismo tiempo*. Ensayos y conferencias. Tradução de Aurelio Major. México: Mondadori.

SOUSA, João Rui de

1995 "Grande Prémio de Romance e Novela da A.P.E. 1994 – Declaração de Voto." Lisboa, 28 de Junho: 1-2.

SOUSA, Maria Leonor Machado (ed.)

2003 *Em Louvor da Linguagem*. Homenagem a Maria Leonor Carvalhão Buescu. Lisboa: Edições Colibri.

SPANG, Kurt, Ignacio Arellano, y Carlos Mata Induráin (eds.)

1998 [1995] *La Novela Histórica. Teoría y Comentarios*. Pamplona: EUNSA - Ediciones Universidad de Navarra.

SPERBER, Dan, e Deirdre WILSON

1978 "Les ironies comme mentions." *Poétique* 36: 399-412.

STIERLE, Karlheinz

1972 "L'Histoire comme Exemple, l'Exemple comme Histoire." *Poétique* 10: 176-198.

SUETÓNIO

1973 *Os Doze Césares*. Tradução e notas de João Gaspar Simões. Lisboa: Editorial Presença.

TADIÉ, Jean-Yves

1992 *O Romance no século XX*. Tradução de Miguel Serras Pereira Lisboa: Publicações Dom Quixote.

TAVARES, Fernando José

2000 "A Literatura e as Questões Sociais." *A Paisagem Interior. Crítica e Estética Literárias*. Vol. I Lisboa: Instituto Piaget. 223-224.

THODY, Philip

1996 *Twentieth-Century Literature. Critical Issues and Themes*. London: MacMillan Press.

TODOROV, Tzvetan

1979 *Poética da Prosa*. Lisboa: Edições 70.

2006 *Introducción a la literatura fantástica*. Tradução de Elvio Gandolfo Paidós: Buenos Aires, Barcelona, México.

TRESIDDER, Jack

2000 *Os Símbolos e o seu Significado*. Lisboa: Editorial Estampa.

TUDELA, Rocío Oviedo Pérez de

2001 Entrevista a Elena Poniatowska. "Palabra y tierra." Facultad de Filología. Servicio de Publicaciones Universidad Complutense. *Anales de Literatura Hispano Americana* 30: 341-358.

VASCONCELLOS, José Leite de

1981 [1913] *Religiões da Lusitânia*. 3 Vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

VATTIMO, Gianni

1987 *O Fim da Modernidade. Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*. Tradução de Maria de Fátima Boavida. Lisboa: Editorial Presença.

VENÂNCIO, Fernando

1990 "A oralidade da ficção: Cardoso Pires, Saramago, Olga Gonçalves, Mário de Carvalho." *Actas do III Congresso da Associação Internacional de Lusitanistas*. Universidade de Coimbra: 18 a 22 de Junho de 1990. 397-409.

2008 *Último Minuete em Lisboa*. Lisboa: Assírio e Alvim.

VICENTE, Carlos

1999 Entrevista a Mário de Carvalho. "Mário de Carvalho Esteve nas Jornadas de Mondorf." *Contacto* 30 de Abril: 3-4.

VIËTOR, Karl

1977 "L'Histoire des Genres Littéraires." *Poétique* 32: 490-506.

VILLANUEVA, Darío

1994 "Prefacio". *De Virgilio a Umberto Eco. La novela historica latina contemporânea*. Enrique Montero Cartelle e Maria Cruz Herrero Ingelmo. Madrid: Ediciones del Orto. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva: ix-xiii.

VOLNEY, Conde de

s/d. *As Ruínas de Palmira. Meditação Acerca da Destruição dos Impérios, seguida de A Lei Natural*. Tradução de Francisco Quental e prefácio de Tomás da Fonseca. Lisboa: Livraria Renascença.

VOSSIUS

1978 "Rhétorique de l'ironie." *Poétique* 36: 405-508.

WAUGH, Patricia

1984 *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen, London & New York: Routledge.

WEINRICH, Harald

1979 "Les temps et les personnes." *Poétique* 39: 338-352.

WELLEK, René, e Austin WARREN

s/d. *Teoria da Literatura*. Tradução de José Palla e Carmo. 5ª Edição Lisboa: Publicações Europa-América.

WESSELING, Elisabeth

1991 *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

WHITE, Hayden

1987 *The Content of The Form. Narrative Discourse and Historical Innovations of the Historical Representation.* Baltimore & London: John Hopkins University Press.

WILLIAMS, Bernard

2006 *Verdad e Veracidad. Una aproximación genealógica.* Tradução de Alberto Enrique Álvarez y Rocío Orsi. Barcelona: Tusquets Editores.

YOURCENAR, Marguerite

2001 [1983] *O Tempo, esse grande escultor.* Tradução de Helena Vaz da Silva. Lisboa: Difel.

YVANCOS, José María Pozuelo

1993 *Poética de la Ficción.* Madrid: Editorial Síntesis.

2004 *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI.* Barcelona: Ediciones Península.

S/ N.

1995 “Prémio A.P.E. para *Um Deus Passeando Pela Brisa da Tarde.*” *Público, Cultura*, 01 de Julho: 28.

1995 “Mário de Carvalho. Um Prémio Gratificante.” *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 5 de Julho: 2.

1997 “Mário de Carvalho recebe ‘Fernando Namora’.” *Correio da Manhã* 7 de Agosto. S/p.

“BioBibliografias de 53 autores de língua portuguesa”. Fonte: Ministério da Cultura e Instituto Português do Livro e das Bibliotecas. Web. 12 de Outubro de 2004. <<http://www.liv-arcoiris.pt>>.